

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC Goiás
COORDENAÇÃO DE LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

AS LINGUAGENS DE EROS EM *A CASA DOS BUDAS DITOSOS*

Gilsamara Oliveira Viana Marinho

GOIÂNIA, 2016

GILSAMARA OLIVEIRA VIANA MARINHO

AS LINGUAGENS DE EROS EM *A CASA DOS BUDAS DITOSOS*

Trabalho apresentado ao Programa de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como requisito final para a obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

GOIÂNIA, 2016

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

M3381 Marinho, Gilsamara Oliveira Viana.
As linguagens de Eros em *A Casa Dos Budas Ditosos*
[manuscrito] / Gilsamara Oliveira Viana Marinho – Goiânia,
2016.
96 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras
- Literatura e Crítica Literária, 2016.
“Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto”.

Bibliografia.

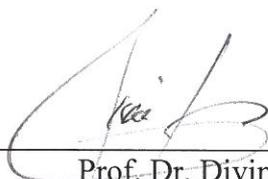
1. Erotismo. 2. Linguagem. 3. Luxúria. I. Pinto, Divino
José (orient.). II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III.
Título.

CDU 821.134.3(81)-993.09(043)

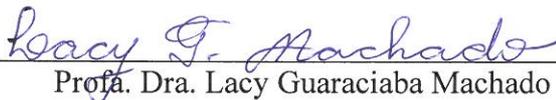
“AS LINGUAGENS DE EROS EM A CASA DOS BUDAS DITOSOS”

Dissertação aprovada em 14 de março de 2016, no curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás (Presidente)



Prof. Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás



Prof. Dr. Maurício Vaz Cardoso
IFG

Prof. Dra. Maria Teresinha M. do Nascimento
PUC Goiás (Suplente)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu filho Guilherme e ao meu esposo Willian, que compõem a minha harmonia.

AGRADECIMENTOS

Ao meu DEUS, por todas as vezes que esteve comigo guiando os meus passos, por tudo de bom que há em mim...

Ao Prof. Dr. Divino José Pinto por sua dedicação e contribuição para o meu crescimento intelectual.

Ao Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves pela atenção e simpatia com que, generosamente, dedicou o seu tempo em orientações durante a pesquisa e pelos ensinamentos sempre em construção.

À Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado pelo acolhimento e incentivo em momentos difíceis e decisivos.

Ao Prof. Dr. José Ternes por fazer com que eu enxergasse a *linguagem transgressora* pelas lentes de *O olho* de Bataille.

Ao Prof. Dr. Maurício Vaz Cardoso pela atenção e prontidão em compor a banca.

Aos meus pais Antonio da Silva e Antonia das Graças Oliveira pelo incentivo e apoio incondicional.

À minha querida irmã Giltane Oliveira pelo incentivo e pela indicação da leitura do livro que se tornou o objeto desta pesquisa.

Ao meu cunhado Cláudio Pires pelo incentivo e apoio.

Às minhas amigas Lúcia Vagna Rafi e Livonete Costa pelo apoio e por longas horas em que me ouviram falar em momentos de ansiedade e de emoção, em momentos bons e difíceis.

“Faço tudo que me dá na cabeça, não quero saber de limitações. Eu não pequei contra a luxúria. Quem peca é aquele que não fez o que foi criado para fazer.” João Ubaldo Ribeiro

RESUMO

Este trabalho tem como objeto central a linguagem da obra *A Casa dos Budas Ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro. Consideramos que essa obra é uma construção alegórica, em que a própria linguagem se personifica como a voz condutora de todos os dilemas substanciados pelas ações narradas. Diante disso, temos como fio condutor *Eros*, em diversos aspectos simbólicos, guiados pela criação literária em proporções estéticas e filosóficas, dissolvido em meio às reflexões expressas nas entrelinhas do texto. Por meio de caminhos nebulosos somos guiados pela personagem narradora, e por ela, somente por essa voz, compreendemos que não existem verdades secretas, o que existem são circunstâncias, vivências e afirmações que formam parte do universo metaliterário de uma senhora misteriosa. Ela é o centro de tudo, tanto que em certos momentos é a metáfora que se espalha em discursos eróticos, formados por um campo semântico gerador de fruição, posto que conduza o leitor a momentos de repulsa e de prazer pela leitura de suas linhas imaginárias, para depois gerar um estado de “êxtase”. Em meio à complexidade desse romance, adotamos como referência alguns estudos sobre a linguagem e suas nuances metafóricas; estudos sobre o romance moderno; algumas concepções filosóficas sobre a transgressão, sobre o erotismo e o incesto.

Palavras-chave: João Ubaldo. Erotismo. Linguagem. Luxúria. Transgressão.

ABSTRACT

This work has as its central object the work language *A Casa dos Budas Ditosos*, wrote by João Ubaldo Ribeiro. We believe that this work is an allegorical construction, in which the language itself is personified as the leading voice of all the dilemmas substantiated by the narrated actions. Therefore, we have as a guide Eros in various symbolic aspects guided by the literary creation in aesthetic and philosophical proportions, dissolved among reflections expressed in the text lines. Through misty paths we are guided by the narrator character and her only by that voice, we understand that there are no secret truths, that there are circumstances, experiences and statements that form part of metaliterário universe of a mysterious woman. It is the center of everything, so much so that at times is the metaphor that spreads erotic speeches, formed by a generator semantic field of enjoyment, since it leads the reader to repulse moments and pleasure by reading his imaginary lines, and then generate a state of "ecstasy." Amid the complexity of this novel, we adopted as reference some studies on language and its metaphorical nuances; studies on the modern novel; some philosophical conceptions of the transgression, about eroticism and incest.

Keywords: João Ubaldo. Eroticism. Language. Lust. Transgression.

MARINHO, Gilsamara Oliveira Viana. AS LINGUAGENS DE EROS EM A CASA DOS BUDAS DITOSOS, Goiânia, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Divino José Pinto / PUC GO (Presidente)

Prof. Dr. Maurício Vaz Cardoso / IFG

Prof^a Dra. Lacy Guaraciaba Machado / PUC GO

Prof^a Dra. Maria Teresinha M. do Nascimento (Suplente) /PUC GO

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
I. JOÃO UBALDO EM PERSPECTIVA	12
1.1 João Ubaldo e o romance de nossos dias.....	16
1.2 – Do erudito ao popular	25
1.3 – A morte do autor – intenção ou estilo?	33
II. AS CORES DE EROS	41
2.1 – Luxúria.....	42
2.2 – Relações incestuosas.....	50
2.3- A cor do pecado	56
III- A LINGUAGEM TRANSGRESSORA – DE SADE A UBALDO	66
3.1 - Sade e a transgressão	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	94

INTRODUÇÃO

João Ubaldo Ribeiro em suas narrativas de novelas, romances e epopeias modernas, surpreendeu a crítica e demarcou seu espaço dentro do panorama literário brasileiro. E ainda assim surpreende, porque é imprevisível, seus livros trazem uma rica linguagem literária. Ao lermos suas obras, não sabemos ao certo quando começam e como vão terminar, não temos a certeza de nada, o que vemos e sentimos são metáforas, retratos sociais, mostrados pela linguagem e por ela nos encantamos e somos cúmplices de suas armadilhas literárias. Em razão disso, o objeto de nossa investigação será a linguagem da obra *A Casa Dos Budas Ditosos* (1999), que se destaca entre as demais obras de Ubaldo, por suas linhas evocarem uma linguagem erótica, subversiva e transgressora. Assim, o leitor caminha por situações que não se resumem a eixos temáticos, uma vez que os relatos da personagem narradora não se encerram, eles nos mantêm perplexos e ao mesmo tempo cativos. Com efeito, as narrativas de Ubaldo, não possuem enredos simples, e sim traços complexos de uma realidade inventada, cercada de dilemas e transições.

O encantamento pelo texto ocorre quando o leitor sente que pode ir além das linhas expressas em várias linguagens e partilhar situações sugeridas por ele. O universo imaginário de quem lê se estende numa busca incessante por descobertas. Em João Ubaldo, temos marcas de pluralidades, visto que sua linguagem apresenta situações várias. Desde que lançou seu livro de maior repercussão no cenário literário nacional, *Viva o povo brasileiro* (1984), imprimiu sua história dentro do nosso panorama literário. Nessa obra, a linguagem se revela com tal vigor que as personagens ecoam sons de liberdade. São expressões vivas de complexa diversidade, tendo em vista que o texto faz aflorar variações linguísticas e culturais próprias de um Brasil múltiplo. Dessa forma, os leitores são guiados pelas personagens, em sua maioria populares, que surgem e invadem o nosso imaginário e nos levam a interagir com elas.

A cada voz, temos sensações distintas, sopradas sobre o leitor que, atento ao seu chamado imagina, mergulhado em sentimentos e sensações que parecem suas, uma vez que participa dessa jornada e invade o território desconhecido de sujeitos que ganham vida, no tempo e no espaço, literários, a cada

página lida. Estes parecem coexistir entre a realidade e o imaginário de quem arrisca experimentar suas angústias e sonhos.

Para Barthes (2010), em *O prazer do texto*, existem duas formas de sentirmos o texto: uma se revela puramente pelo prazer, já a outra nos leva a viajar sobre o universo das personagens por meio de fruição.

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2010, p. 20)

Ao lermos João Ubaldo Ribeiro, temos uma sensação na qual se misturam fruição e deleite. Em seus escritos, saímos de nosso conforto e nos deparamos com fatos chocantes, reveladores. A vida das personagens é tão rica em verossimilhança que suas criações literárias são alegorias de uma sociedade corrompida pelo poder. Em algumas de suas obras, a fruição ocorre por conta da sinuosidade das relações entre as pessoas do discurso. Em outras, o narrador age com sarcasmo, as linhas narradas causam perplexidade e nos fazem debruçarmos diante de suas revelações. Estas funcionam como um fio condutor, à medida que os fatos vêm à tona, são denunciados os crimes e a hipocrisia da classe dominante brasileira. A escrita dessas obras traz em si, algumas marcas de oralidades: ditos populares, frases de efeito, cacoetes, sem limitação de tagarelices e palavrões; isso tudo sendo somado a uma linguagem bem elaborada. Todavia, a concepção escrita de *Viva o povo brasileiro* (1984), *Sargento Getúlio* (1971) e *A Casa dos Budas Ditosos* (1999)* é fruidora, ao mesmo tempo em que desconforta, atrai o leitor para um jogo ficcional construído por meio de ironias e alegorias.

Nossos estudos propõem uma discussão sobre a obra *A Casa dos Budas Ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro, a partir das linguagens de Eros¹ que, de certa forma, estão substanciadas em metáforas suscitadas por alguns jogos de símbolos,

* A partir desta nota todas as vezes em que citarmos este romance, assim como os demais do mesmo autor, no corpo do texto, apresentaremos datas e páginas somente em citações.

¹ Em *As Lágrimas de Eros* (1984), Bataille afirma que Eros é o deus do trágico, uma vez que, em meio a escuridão inacessível há um acordo paradoxal entre a morte e o erotismo.

imagens e cores que formam a composição dessa obra. As metáforas são as várias faces estampadas pela transmutação da personagem, símbolo de todos os conflitos e geradora de sentidos. Esta se metaforiza e permeia todo o campo semântico do texto. Desse modo, levando-se em conta que a narradora, suposta autora do romance, se constituirá como um centro balizador da obra, por vez que somos guiados somente por ela, em meio às suas reverberações, passamos a fazer parte de revelações que causam estranhamento, se tomarmos por base uma visão imediata de seus relatos. No entanto, ao passo que nos envolvemos em seus conflitos, nos tornamos parte de um jogo entre leitor e texto, e seguimos os caminhos desconhecidos, à espera de um chamado que vem a partir das linhas imaginárias do texto. Uma voz forte e consistente que nos guia, inicialmente com certo desvelo, para depois, a partir de uma visão existencial² do mundo, nos mostrar a atmosfera marginal de seus deleites ardentes. Daí, o leitor se depara primeiro com o estranhamento, para depois se envolver com a densidade de seus relatos.

Em meio a tantos desafios propostos pelo contexto dessa obra, mergulharemos em alguns estudos estéticos, literários e filosóficos, conduzidos por um aporte teórico consistente. Assim, objetivamos explorar a linguagem desse romance, expondo algumas características do autor e seu estilo, estabelecendo também reflexões sobre a linguagem, sua força e significado na obra, posto que, para falar de Eros em João Ubaldo é necessário pensar sobre todo o conjunto de imagens criado por meio de símbolos e o modo de construção discursiva utilizado no engendramento da história. Para tanto, nossas considerações dar-se-ão em três capítulos. No primeiro, apresentaremos outras duas obras de João Ubaldo, *Viva o povo brasileiro* e *Sargento Getúlio*, que possuem grande importância dentro dos estudos de literatura brasileira, com o propósito de mostrar um pouco sobre o conjunto de sua obra e seu estilo, para então, prosseguirmos com as discussões sobre a obra que será o *corpus* do nosso trabalho.

No segundo capítulo será abordado o teor alegórico da obra a partir da metáfora *cores*. Observaremos os caminhos encontrados pelo escritor para apresentar a luxúria e o estilo da linguagem. Como ocorre a atração/tesão da linguagem, o prazer despertado pelo texto libertino, construído com ousadia, levando o leitor a degustar cada parte, experimentando anseios e gozos, gerados pelo

² A concepção de mundo da personagem sugere o pensamento sartriano “O ser em si para si”, exposto na antologia fenomenológica *O Ser e o Nada*.

erotismo do texto. Nesse sentido, apresentaremos uma análise comparativa simbólica da cor vermelha exposta em toda obra, em que relacionaremos a personagem de Ubaldo e a pintura de Piet Mondrian, *A Árvore Vermelha (1908)*. Discutiremos ainda, sobre as relações incestuosas que afloram algumas passagens do texto. Assim, à proporção que aprofundamos nossas leituras, percebemos essas relações sendo defendidas pelo discurso da personagem, depois elas se desmaterializam e são abstraídas pela própria linguagem do romance.

No terceiro capítulo buscaremos compreender a transgressão da linguagem literária estabelecendo uma aproximação entre Sade e Ubaldo por meio da linguagem transgressora. Para tal, contaremos com estudos sobre o Marquês de Sade e faremos uma análise comparativa entre as obras *Justine* e *A casa dos budas ditosos*.

Como suporte para a fundamentação teórica, nos apoiaremos em estudos sobre Eros, linguagem, alegoria e incesto. Dentre as obras indispensáveis nesta pesquisa, destacamos: *As lágrimas de Eros (1984)* e *Erotismo (1987)*, de George Bataille, que apresentam importantes discussões sobre Eros. *O prazer do texto (1977)*, *Crítica e Verdade (2007)*, de Roland Barthes, são obras fundamentais para compreensão da linguagem do texto e seus elementos estéticos. *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, de M. Foucault, *O Espaço Literário (1987)*, e *O livro por vir (2005)*, de Maurice Blanchot, que nos guiarão a algumas reflexões filosóficas a cerca da linguagem do texto. Além dessas obras, contemplaremos também outros teóricos.

Não obstante, nossa investigação não se limitará em abordar somente os aspectos semânticos da linguagem, não nos prenderemos a conceitos linguísticos, posto que o signo Eros seja diluído aos poucos, em cada parte analisada, em pequenas doses. Destarte, seremos conduzidos pelo envolvimento com a trama, a partir de uma sucessão de elementos significativos remanescentes da linguagem, elementos estes que em sua totalidade seduz, ao mesmo tempo em que provoca estranhamento. Em cada partícula desse texto temos movimentos de atração e retração, distribuídos com desvelo, trazendo um universo mimético esculpido pelos prazeres de uma libertina. Tudo isso converge para o mundo perigoso e sedutor da luxúria, uma alegoria revertida pela tessitura enigmática da linguagem ubaldiana, porque temos em mãos uma composição densa, consistente, com forte teor discursivo, imbricada de elementos literários.

I. JOÃO UBALDO EM PERSPECTIVA

A composição literária de João Ubaldo surge na década de 1984, a partir da criação de *Viva o povo brasileiro*, essa extensa obra épica supracitada em nossos estudos, narrada ao longo de suas 854 páginas construídas sequencialmente, cheias de acontecimentos e datas precisas, que se assemelham a alguns fatos históricos do Brasil em processo de colonização. Embora pareça a representação analógica de acontecimentos reais do cenário histórico nacional, o autor jamais aceitou que essa obra fosse enquadrada no rol dos romances históricos brasileiros. Por conta disso, esse romance leva toda uma carga historiográfica. Isso pode ser visto no primeiro capítulo, quando é narrada a morte de um Alferes, de nome Brandão Galvão, que morre dizendo uma frase heroica, e mesmo sem ninguém para testemunhar, o ato é disseminado com bravura entre os populares.

Uma morte heroica e triunfante teve o Alferes, assim creem aqueles que se entusiasmaram com o fato de que morreu ali em meio ao nada, cercado por gaivotas, um grande herói nacional. Em cada tempo a história se reescreve e as situações mudam conforme suas necessidades. Em meio a uma sociedade corrompida pela bandeira portuguesa, o Brasil Colônia era um lugar subjugado pelo medo, miséria e hipocrisia. Um mundo que se espelhava em personagens míticos, cheio de histórias fantasiosas, alçadas pela criatividade popular, daqueles que esperavam por heróis. Assim, a história de *Viva o Povo Brasileiro* se constrói, cercada de um imaginário popular, seguindo passos paralelos à história que, durante muito tempo, se sustentou dentro das salas de aula, histórias fantasiosas e cheias de heroísmos, cercadas de atos memoráveis do cenário nacional.

Ao lançar esse texto épico, João Ubaldo usa de conhecimentos históricos e satiriza algumas figuras de destaque, quando mostra em sua narrativa que, na verdade, não existem ídolos, pessoas únicas reconhecidas por atos inimagináveis; o que existe são vozes populares que esperam por justiça, peças de um cenário caótico. Diante de todo esse jogo ficcional, a voz narradora se envolve em explicações sublimes e, ainda no mesmo capítulo, o leitor é surpreendido. Aos poucos, com acentuado grau de ironia, nos é revelado que o tal ato heroico do Alferes é uma farsa, já que este não era herói e nem morreu pela pátria, tampouco era Alferes, e sim, um simples pescador, com dezoito anos incompletos, analfabeto. Por uma ironia do destino, o simples homem foi confundido com um herói nacional,

uma vez que a nossa história, assim como as epopeias clássicas, giram em torno de heroísmos.

Em *Viva o povo brasileiro*, ocorrem analogias que questionam, literariamente, a existência de heróis e, ironicamente, sugerem que certas proezas atribuídas a essas figuras só se realizam nas dimensões do épico e das lendas. Dessa forma, a linguagem se desdobra em metáforas e símbolos, e aos poucos desconstrói alguns mitos relacionados a acontecimentos históricos no Brasil, mas especificamente na Bahia de Todos os Santos e, com isso, a escritura ubaldiana traça suas linhas seguindo um viés literário, substanciado por personagens símbolos, como os antagonistas Perilo Ambrósio e Amleto e gente de coragem como a heroína Maria da Fé. Personagens representativas, construídas por circunstâncias que se aproximam de verdades factuais, propagando conflitos, de ordem social e existencial em meio a um cenário caótico.

Todo esse conjunto de diálogos e ações corrobora o fato de que os verdadeiros heróis são *o povo brasileiro*, que na labuta diária cava a própria sobrevivência. Tal conclusão é notada pela língua afiada de personagens que sobrevivem a todas as peripécias e mostram o “*valor de ser brasileiro*”, mesmo sendo portador de uma herança cultural pautada na profissão daqueles que vieram por estas terras em busca de riquezas. Isso é fruto de um pensamento coletivo, fixado no estigma que vem desde nossas origens, em 1500, o de povo colonizado. Sendo este, originado daqueles portugueses degredados, saqueadores, portanto, filhos de uma nação que carrega um estigma, sentimento enraizado culturalmente de que o brasileiro é desvalorizado diante do mundo europeu.

Ainda sobre este título, podemos dizer que sua linguagem traz uma carga intensa de ironia, e os fatos citados, sequencialmente, são desconstruídos pela própria linguagem. Ele explora a fala das personagens, de caráter popular, que refletem miséria e exclusão. As atitudes controvertidas de suas criações oscilam em torno de monólogos interiores e polifonia. Assim, o quadro criado do povo brasileiro nasce de substratos, vozes populares que contam sua própria história, situações submersas que ecoam em sentidos, sem nenhuma interferência do narrador. Em alguns momentos elas aparecem e ganham espaço dentro do jogo ficcional criado por João Ubaldo.

Fatos como a morte do Alferes e outros discursos que dramatizam os dilemas da classe dominante formam o cenário dessa obra. Daí, eis que surgem

outras figuras alegóricas como o mulato Amleto Ferreira, um guarda-livros de biblioteca que rouba o Barão de Ipirapuama, compra títulos e usa de falsificação para sua ascensão social. Dada tal condição, o mulato deixa de ser visto como um “*sarará magro e um pouco melhor falante do que seria conveniente*”³ e passa por um processo de *branqueamento*⁴. Porém, essa condição não ocorre só pelo fato de ter herdado uma fortuna, mas pela sua linguagem totalmente arcaica, que este um dia aprendeu com os livros. Por conta do domínio erudito da linguagem ele se autovaloriza, estabelecendo um padrão de conhecimento linguístico superior aos seus “*iguais*”. Essa passagem é muito significativa, posto que só pela linguagem ocorre essa supervalorização e autoafirmação de Amleto.

Em *Sargento Getúlio*, João Ubaldo recorre às tradições orais e por meio de um monólogo interior apresenta os dilemas de Getúlio, um soldado, que narra, de forma dramática, sua história de violências e crueldade. Mas, em certos momentos, o jogo muda e o sargento passa a ser vítima de sua própria história. Ao contar sua história, o sargento conversa consigo mesmo e com Amaro, seu companheiro de viagem, revelando aos poucos parte de sua confusa vida. A linguagem paradoxal do texto leva o leitor a crer na inocência de Getúlio por alguns instantes. Isso ocorre por conta do mundo individual criado pela personagem. Sendo os fatos narrados unicamente por ele, não deixa margem para duvidarmos da veracidade deles, uma vez que se mostra confuso em alguns momentos de delírio em sua longa caminhada, e por vezes melancólico. A não aceitação da modernidade por parte do sargento, que perde seus referenciais, o leva a uma vida cosmopolita. Este perde seu mundo e suas origens. A obra está ambientada no sertão nordestino, década de 1950.

As reflexões do sargento geram comoção no leitor, dada a sua condição de preso, que caminha para a morte, algo inevitável em seu cruel destino. Esta condição é, sem dúvida, uma das artimanhas do texto para nos mostrar, indiretamente, que o mundo de Getúlio não corresponde aos padrões atuais, uma vez que está construído sobre alicerces frágeis, moldados num cenário de completo abandono e isolamento do ser, ser este que segue para sua própria destruição.

No decorrer da narrativa, percebemos que Getúlio é mais uma vítima das mudanças marcadas pelo tempo e pela situação política e social do sertanejo

³ Fala do Cônego D. Araújo Marques ao referir-se a Amleto

⁴ A europeização de Amleto ocorre por conta da erudição da linguagem e não pela cor da pele.

nordestino, sugado pela fome e pela seca. De acordo com José H. Dacanal (1988), esta obra faz parte do ciclo da “*nova narrativa épica*”, que sinaliza para um novo olhar, ou seja, propõe uma releitura dos clássicos em construções feitas com diálogos que reforçam esses clássicos ao promoverem sua atualização. Nesta releitura, temos mudanças significativas, que nos revelam vestimentas modernas sob o olhar do Sargento em relação a si e sobre o mundo que o cerca. Segundo Dacanal (1988), Getúlio é um homem dividido entre dois mundos que são *inconciliáveis*, e por conta disso, caminha em meio ao caos. O caos pode ser identificado dentro da própria construção narrativa, que apresenta “*um acentuado irracionalismo*” e provoca desconforto no leitor, aspecto gerado pela ação *fruidora* da linguagem desse romance.

Podemos perceber que a trajetória literária de João Ubaldo Ribeiro é marcada definitivamente por obras que satirizam as mazelas da sociedade. Criações artísticas como *Viva o povo brasileiro* e *Sargento Getúlio* sobrevivem ao tempo e levam consigo a linguagem reveladora de um escritor cheio de inovações, que se apropria do discurso das personagens, para com irreverência, apresentar denúncias e críticas através da linguagem do sertanejo: *linguajar* cortante, carregado de valores culturais. Por outro lado, em *A Casa Dos Budas Ditosos*, o autor ousa ainda mais, visto que faz da personagem uma alegoria da luxúria, para depois desconstruir padrões estabelecidos pela linguagem, como o uso de expressões populares e ambiguidades. Assim, a personagem se manifesta, utilizando-se da palavra aparentemente livre, mas que, observada de forma mais acurada, revela tons e intencionalidades literários inconfundíveis.

Em *A Casa dos Budas Ditosos*, observamos grandes tensões entre ser e não ser, razão e instinto, homem e Deus, amor e prazer; nas situações apresentadas e vivenciadas pela narradora personagem. Dentro do jogo discursivo, essa voz dialoga com o leitor, expondo sua forma de vida libertina, em que cita e questiona fatos comuns no mundo “civilizado”, mostrando uma nova forma de amar e de ser, para depois refutar tudo o que é convencional. Desse modo, essa narrativa desconstrói o que há de “senso comum”, e de forma ousada e irreverente critica as convenções ditas cristãs, quebrando “tabus”, citando detalhes picantes de uma vida devassa, sem restrições. Embora pareça grotesco, a vida dessa personagem alcança dimensões bem maiores, uma vez que traça um perfil psicossociológico de

toda uma cultura e geração. Sua história sinuosa começa em tempos de proibição, submissão e obediência a todas as normas ditadas pela sociedade.

Dentro do universo criativo, existe uma personagem misteriosa que é apontada, pelo próprio autor, como a verdadeira autora da obra, sendo ele apenas um coautor, estratégia criada por João Ubaldo que, de certo modo, provoca maior interesse e atrai olhares curiosos sobre a obra, já que este se declara organizador dos escritos de uma senhora anônima de 68 anos de idade. Esta exerce grande força individual sobre tudo o que é dito, pois os fatos são narrados por meio de um olhar questionador, um olhar diferente que atravessa o universo cultural de valores pré-estabelecidos pela sociedade conservadora da época em que os fatos ocorreram.

Em João Ubaldo, tomado na amplitude de sua produção, podemos encontrar marcas de pluralidades, pois sua linguagem é constituída de sentidos, sendo estes repletos de valores e elementos culturais que marcam a sociedade brasileira. Assim, a linguagem irônica e envolta de reverberações da narradora da obra em pauta, conduz o leitor a trilhar um caminho ousado sobre uma sociedade, com traços fortemente machistas e corrompida pelo poder, sociedade esta presente em outras obras desse autor como *Viva o povo brasileiro* e *Sargento Getúlio*. A leitura de *A casa dos budas ditosos* absorve o leitor e o coloca como cúmplice da história narrada, aceitando o jogo ficcional criado.

Diante de tudo o que foi apresentado até aqui, faremos algumas considerações acerca da linguagem e do estilo ubaldiano que julgamos importantes como: a erudição e popularização da linguagem nos romances supracitados, aspectos relevantes que nos levam a uma discussão sobre a morte do autor e estudos sobre o romance moderno, visto que os romances em questão trazem uma roupagem moderna. Assim, as marcas estilísticas são perceptíveis se considerarmos as similaridades entre elas, todas apresentam vozes discursivas que se misturam com a própria construção da linguagem.

1.1 - João Ubaldo e o romance de nossos dias

Falar sobre o romance ubaldiano requer um acentuado estudo acerca do romance moderno, uma vez que as ideias correntes em sua narrativa trazem em si uma roupagem moderna, posto que sua trajetória literária começa a partir do século

XX. Nesse período, houve mudanças significativas em relação ao século anterior. Sucessões políticas e situações econômicas contribuíram para que a sociedade como um todo adotasse novos hábitos. Isso repercutiu nas artes e literaturas. Assim, o romance deixou de retratar o estilo de vida sério da velha burguesia, seus idealismos e sentimentalismos.

De acordo com os estudos de Anatol Rosenfeld (1969), o romance do século XX apresenta mudanças análogas à pintura, modificações que são essenciais à estrutura do Modernismo. As alterações profundas sofridas na pintura desse século também ocorreram no romance, mas neste, não foram tão evidentes como naquela, pois as artes visuais são notadas mais espontaneamente do que as escritas.

À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. (ROSENFELD, 1969, p. 80)

Reformulando as ideias de Rosenfeld sobre o romance moderno, percebemos, nesse fragmento, uma desconstrução da noção temporal e espacial. Tanto na pintura como no romance, não mais se cultiva o tempo cronológico das “aparências”. Esta forma de retratar a realidade, expondo uma noção de tempo e espaço lineares, tão absolutamente únicos e preservados pelo realismo e pelo senso comum, perdeu seu espaço para uma realidade profundamente motivada pela consciência.

Para Rosenfeld (1969), a consciência estabelece uma nova ordem, fazendo submergir a realidade elementos oníricos, guardados nas profundezas da alma, lugares não revelados, mas que surgem à medida que os sentimentos são tocados pela arte. Assim, devemos considerar que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de simplesmente reproduzir ou copiar a realidade empírica. Diante dessa nova visão, não mais um quadro representa um simples retrato da condição real, houve uma “desrealização” na pintura. No século XX, o campo das artes visuais se transforma e deixa de lado a representação de uma realidade burguesa e passa a promover uma desconstrução do real. Essa mudança do pensamento artístico atinge também as correntes figurativas como o cubismo, o

expressionismo e o surrealismo. Estas correntes deixaram para trás a representação mais ou menos fiel da realidade empírica. O mesmo ocorreu com o romance, o retrato de sociedade tão perpetuado pelos românticos, passou de mera representação de um quadro burguês para uma perspectiva criada a partir de uma consciência individual. É uma espécie de negação à arte tradicional e a cultura do senso comum de buscar sempre uma noção temporal cronológica e espaços reais, pautados numa realidade empírica tradicional.

O romance de João Ubaldo apresenta uma fusão entre a realidade figurativa e a “desrealização” do real. Mesmo que pareça redundante, é bem assim que podemos notar a obra desse escritor, se considerarmos as que foram apresentadas em nossos estudos até aqui. Em *Viva o povo brasileiro*, o autor segue uma noção espaço-temporal bem comum nas narrativas tradicionais. O texto é ambientado no sertão baiano e apresenta uma sequência temporal linear, bem comum em textos épicos, e isso fez com que essa obra assumisse um caráter mais historiográfico.

No quadro "O Alferes Brandão Galvão Perora às Gaivotas", vê-se que é o 10 de junho de 1822, numa folhinha que singra os ares, portada de um lado pelo bico de uma gaivota e do outro pelo aguçado de uma lança envolvida nas cores e insígnias da liberdade. Já mortalmente atingido, erguendo-se com um olho a escorrer pela barba abaixo, ele arengou às gaivotas que, antes distraídas, adejavam sobre os brigues e baleeiras do comandante português Trinta Diabos. Disse-lhes não uma, mas muitas frases célebres, na voz trêmula, porém estentórea desde então sempre imitada nas salas de aula ou, faltando estas, nas visitas em que é necessário ouvir discursos. Pois, se depois da metralha portuguesa não havia ali mais que as aves marinhas, o oceano e a indiferença dos acontecimentos naturais, havia o suficiente para que se gravassem para todo o sempre na consciência dos homens as palavras que ele agora pronuncia, embora daqui não se ouçam, nem de mais perto, nem se vejam seus lábios movendo-se, nem se enxergue em seu rosto mais que a expressão perplexa de quem morre sem saber. Mas são palavras nobres contra a tirania e a opressão sopradas pela morte nos ouvidos do alferes, e são portanto verdadeiras. (RIBEIRO, 1984, pp. 1/2)

Nesse fragmento, podemos perceber que a noção de espaço e tempo são eixos bem figurativos, visto que o narrador descreve de forma sequencial e linear os fatos. E faz isso como se estivesse observando uma pintura figurativa, representada por um suposto quadro referente a um acontecimento histórico. Todas essas construções com datas precisas e referências históricas aludem à história política brasileira. Assim, essas analogias à história contada nas escolas, fazem ressurgir a ideia do mito, tão perpetuado pelos relatos históricos tradicionais. E isso nos leva a

crer que o texto é construído com tanta precisão e riqueza de detalhes como nomes, datas e lugares, para tornar a composição convincente aos olhos dos leitores, ou seja, para dar veracidade aos fatos. Assim, nossas especulações sobre esse romance ubaldiano, corroboram a ideia corrente de que essa obra segue um viés mais tradicional do que as outras aqui discutidas, pois explora caminhos mais figurativos, em que reproduz empiricamente a realidade de um período histórico da Bahia de Todos os Santos, mesmo que em ficção.

Em *Sargento Getúlio*, podemos notar que há uma mudança na concepção da escrita ubaldiana, uma vez que a obra é narrada pelo próprio sargento, em forma de monólogo. Com isso, os fatos narrados só existem a partir da visão de mundo da personagem, envolvida em suas reflexões, e através destas, a história ganha corpo, mas o tempo não parece tão linear e cronológico como em *Viva o povo brasileiro*, até porque, sabemos que em narrativas “psicológicas” tempo e espaço se misturam, de forma que o narrador sempre recorre às suas lembranças, e faz surgir à tona fatos guardados em lugares obscuros, que aos poucos se revelam e ganham forma. Sendo assim, vimos que essa obra está alçada em estruturas modernas e traz em si uma reflexão sobre a passagem do tempo e as mudanças no modo de vida das cidades visitadas pelo *Sargento*.

Em suas reflexões, Getúlio demonstra que não aceita o novo. Este caminha para sua própria destruição, porque em sua vida cosmopolita não aceita outro lugar que não seja o seu universo. É como se a personagem representasse outro período literário, com moldes tradicionais, frente às mudanças estéticas suscitadas pela modernidade. Com efeito, em sua longa caminhada, o sargento com sua visão tradicional evoca o modelo de literatura clássica, uma vez que, não aceita a vinda da modernidade, não consegue compreender o novo. Getúlio não conhece outra realidade, a não ser a sua limitada visão sobre o mundo que o cerca, sendo incapaz de enxergar além das superfícies nebulosas de seu mundinho.

Em Buquim, aquela mosquitaria, que era ver. Buquim é Brasil? Porto da Folha é Brasil, com aqueles alemães falando arrastado? Aracaju não é Brasil. Socorro não é Brasil, é? A Bahia não é Brasil. Baiano fala cantando. Necessário tomar banho uma hora dessas. Quentura do crânico rodête. E esses bichos batendo na cara dum cristão. Me aposento-me. Uma casa em Japarutuba, que é lugar fresco e assossegado, junto do rio Japarutuba, que o único defeito é nascer lá naquelas brenhas de Muribeca, hem Amaro? E fico encostado, comendo caranguejo. Assino a orelha dum par de cabras de leite e fico lá encostado, jogando gamão. (RIBEIRO, 1971, p. 6)

Aracaju é mais difícil do que no interior, cidade grande tem testemunha por demasiado. A política não é bom em Aracaju. Política de macho é aqui. Diacho, até potó dá aqui dentro, já viu vosmecê? Um saqüê desses verte água em sua cara e encalomba tudo, nunca mais sara. (RIBEIRO, 1971, p. 8)

Não gosto de jornal como vosmecê, acho difícil, muitas palavras. Menas verdades. Udenistas, comunistas. Comunistas udenistas. Partido Social Democrático. (RIBEIRO, 1971, p. 8)

Em meio a uma série de reflexões correntes em Sargento *Getúlio*, é fundamental que tentemos compreender mais sobre o que faz com que a personagem protagonista rejeite o novo, posto que recuse o mundo do outro o modo de vida de cidades que não fazem parte do seu universo cultural. À medida que Getúlio se aproxima de uma realidade diferente da sua, se depara com as mudanças que não são bem vistas por ele, e em alguns casos faz sobressair seu modo de vida, tendo em vista que as impressões são lançadas a partir de um olhar grosseiramente hostil ao alheio. Tomado por um narcisismo crescente, a protagonista caminha para seu próprio fim. Esta situação nos faz crer que, as ações da personagem representem o clássico, e a condição de dilaceramento, pode ser compreendida como se a linguagem moderna tivesse superado os moldes anteriores, e o que ficou no passado abre lugar para novos tempos. Daí, a relação que podemos fazer a partir das reflexões aqui expostas e o triste destino do sargento com a morte de tudo o que é tradicional.

A Casa dos Budas Ditosos é uma obra que se destaca entre as demais por se tratar de um monólogo interior de uma personagem feminina que descreve sua vida sexual desregrada. De forma simples e prazerosa, a trajetória dessa personagem é narrada livremente por ela. Esta tem total domínio de si e usa a palavra como ação libertadora, como quem deseja viver tudo o que a modernidade lhe reserva. Sua vida é intensa, subversiva, tal qual sua linguagem, que em certos momentos nos leva a enxergá-la como a própria imagem da *Luxúria*. Isso só é possível porque a linguagem do texto é expressa pela narradora personagem dentro de um jogo metafórico, envolvendo o leitor com fascínio, em meio a expressões modernas e convidativas. Assim, expõe sua vida sem pudores, com fortes revelações de momentos íntimos marcados por orgias e luxúria. As situações narradas levam o leitor a uma viagem pelo universo dessa personagem, que desde muito cedo, seduzia e envolvia homens e mulheres em suas fantasias sexuais.

De acordo com BARTHES (2010), o erotismo abrange duas margens uma sensata e outra vazia. As duas coexistem, sendo uma dependente da outra.

Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza. (BARTHES, 2010, p. 12)

Não há como sustentar um discurso em lugares vazios, ousar em sequência de tonalidades eróticas sem ter antes construído o ser do discurso, sua história, os caminhos que o levam a sua constituição. Daí nos cabe refletir sobre certos aspectos significativos dentro de um romance, que nos remetem a alguns questionamentos como: Onde está a verdade das personagens do romance? O que nos leva a imaginar que elas são reais? Elas existem em meio à crua realidade ou são fantasias do escritor? Elas são construídas de forma artística ou são sentimentos reprimidos do escritor? Isso não é tão simples de resolver, não podemos talvez encontrar respostas exatas, porque não existem certezas dentro do contexto literário. Quanto mais obscura for a linguagem do escritor, mas enriquecedora ela é, e maiores serão as sensações causadas na pessoa do leitor.

A Casa dos Budas Ditosos, temos uma personagem densa, construída dentro de um jogo ficcional maduro, permeando o discurso real em metáforas existenciais. Ao mesmo tempo em que a personagem dialoga consigo mesma se dirige ao leitor e expõe o seu modo de enxergar o mundo. Assim, estabelece uma relação entre o marginal e o cultural, ou seja, não se limita ao vazio das relações íntimas puramente sexual. Em cada discurso há um diálogo consistente, soprado sob uma linguagem metafórica expressa na voz da narradora personagem do romance. É ela quem dita as regras e constrói sua concepção de mundo. Diante disso, as ações são narradas por essa personagem, que mesmo aos 68 anos de idade conserva um aspecto jovial, que ao falar sobre sua vida de luxúria parece reviver toda sua história, saboreando cada parte descrita com fervor e erotismo.

No início do texto, uma voz que se revela fantasiosa, ora explorando a realidade, ora viajando em suas divagações. Neste momento, a linguagem se vale de um recurso bem explorado nos romances modernos, o uso de imagens oníricas, como se o que é afirmado pela personagem não passasse de uma ilusão. Desta

forma, faz-se necessário certas alegorias que se envolvem no discurso da personagem, para explorar o real e o imaginário.

Essa noite eu tive um sonho. Grande bobagem, nada disso. Não era assim que eu queria começar, não é assim. Essa noite eu tive um sonho – parece diário de colégio de freiras, não é nada disso. Mas, de fato, eu tive um sonho. Um sonho inesperado, com aqueles dois budazinhos ali. Antigamente eu sonhava muito com eles, mas parei faz décadas, tudo faz décadas. São muito pequenininhos, os detalhes se perdem, comprei num camelô de Bangucoque, é um objeto sentimental. Não lembro onde li a respeito de dois Budinhas, um macho e uma fêmea fazendo sexo, essas coisas milenares de chinês, nunca entendo direito, misturo as datas, apronto a maior confusão. (RIBEIRO, 1999, pp. 13/14)

Nessa obra, construída sob o pecado da luxúria, João Ubaldo foge do discurso vazio dos *best sellers* para explorar a linguagem do texto. O erotismo desse romance não está nas ações das personagens e sim na própria linguagem. Dessa forma, a voz narradora traz em si um encantamento por sua sensualidade linguística. À medida que lemos o texto nos deparamos com algumas alegorias que nos levam a entrar no jogo sensual da personagem. Ela nos reserva momentos de diálogos consistentes, em que discute sobre assuntos relacionados ao universo cultural da elite brasileira. Apoderando-se de um discurso erudito, cheio de informações históricas e sociais, como referências a política, religião e atuação feminina. Por outro lado, traz um ar de vulgaridade ao desvelar ações praticadas por ela. Quando a imaginamos totalmente perversa e situada no marginal, ela se restabelece e nos provoca com um discurso persuasivo sobre certos temas culturais.

Podemos observar que no início do romance, conforme citação, em destaque, a narrativa apresenta um caráter alegórico, em meio a delírios e realidade, a linguagem explora o onírico, e percebemos momentos de fuga do real, não sabe se sonhou ou se os fatos aconteceram de fato. Assim, a narradora começa a afirmar que não queria começar o texto daquela forma, ou seja, há um diálogo com o leitor, em que ela explora o real e o imaginário. Dessa forma, o discurso aparece substanciado em passado e presente, mostrando algo que nos leva a pensar que ocorre uma ironia com relação aos moldes literários de antes. Isso ocorre com exageros, quando afirma que *“Antigamente eu sonhava muito com eles, mas parei faz décadas, tudo faz décadas.”* como se as coisas já fossem bem diferentes agora.

De acordo com Antonio Cândido em *Literatura e sociedade (2000)*, na literatura brasileira há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870) e o ainda chamado Modernismo, no século XX (1922-1945). Com isso, considera-se que ambos trouxeram fases culminantes de particularismo literário na dialética local e cosmopolita, inspirando-se nos costumes europeus. Não obstante, o primeiro, tenta dissipar-se da influência portuguesa, enquanto o segundo traz em si a negação dessa cultura europeia. A partir desta última, podemos notar que o romance, assim como toda a literatura nacional, passou por um processo de transição, deixando de lado os padrões culturais estrangeiros, e trazendo à tona algumas particularidades que podem ser compreendidas como forma de rebeldia.

Em nossos dias, estamos assistindo ao fim da literatura onívora, infiltrada com critério de valor nas várias atividades do pensamento. Assistimos, assim, ao fim da literatice tradicional, ou seja, da intromissão indevida da literatura; da literatura sem propósito. Em consequência, presenciamos também a formação de padrões literários mais *puros*, mais exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos. É a maneira pela qual as letras reagiram à crescente divisão do trabalho intelectual, manifestado sobretudo no desenvolvimento das ciências da cultura, que vão permitindo elaborar, do país, um conhecimento especializado e que não reveste mais a forma discursiva. (CÂNDIDO, 2000 p. 136)

O romance dos nossos dias traz valores transitórios, ora nos mostra instantes marcados por fluxos de consciência, reverberações e monólogos interiores, ora nos vem com padrões de exigências voltados para os valores estéticos. Se tomarmos por base, os romances aqui citados até então, podemos depreender que eles trazem em si expressões bem marcadas por um universo cultural que faz parte do cenário nacional brasileiro, particularidades bem observadas por Antonio Cândido. Em *Viva o povo brasileiro* existem fortes críticas aos costumes europeus, quando o mulato Amleto nega suas próprias origens para adquirir prestígio na sociedade da época. E cada vez que sua linguagem se eruditiza, mais europeu se torna. Em alguns momentos do romance, a narrativa ganha um ar de comicidade e o mulato deixa de ser visto como tal e passa por um processo de branqueamento. Durante sua transformação, esse processo ganha força no engendramento da narrativa, e percebemos que o desejo de Amleto em querer ser europeu está associado ao seu crescimento intelectual. Esta situação,

nos leva a crer que esse romance traz fortes críticas ao fato de alguns escritores tradicionais reproduzirem suas obras conforme os moldes europeus.

O longo monólogo de *Sargento Getúlio*, nos mostra uma ruptura com os costumes passados. No século XX, houve uma tendência em negar tudo o que é tradicional, visto que o Sargento passa a viver uma vida cosmopolita, costume das literaturas que antecedem esse período. Assim, embarca em reflexões sobre sua vida e as mudanças que ocorreram durante sua passagem por lugares diversos. Porém, Getúlio prefere a tranquilidade de seu mundo e não se identifica com o novo. Por isso tem que morrer, pois as mudanças precisam acontecer, sendo que ele representa o tradicional, fases já superadas pelo novo romance. Daí, encerra a sua peregrinação e seus questionamentos com a morte, e com ele se perde no tempo tudo o que é tradicional, para a consolidação de novos padrões literários.

De todos os romances ubaldianos explorados em nossos estudos, o mais forte em críticas sobre valores culturais e estéticos, e que traz muitas reflexões sobre as mudanças ocorridas até o fim do século XX, é sem dúvida, *A Casa dos Budas Ditosos*. A personagem principal, ganha vida no tempo e no espaço, a partir de suas reverberações, seus sentimentos confundem, impressionam e chocam o leitor. Ela diz muito sobre si, sua vida sinuosa é muito densa, assim como o romance dos nossos dias. Tão denso e tão forte são suas reflexões, que exalam certo desconforto, porque existem em meio a passagens temporais, situações vividas e seu momento atual. É como se cada palavra dita por ela retomasse um tempo que nunca deixou de existir. Sua memória percorre por uma trajetória de emoções, que aprofunda e amortiza, trazendo à tona um passado obscurecido pelas amarras do tempo.

Para Rosenfeld (1969), o romance moderno recorre a aspectos presentes em filmes, em que tudo passa com muita rapidez, confundindo e misturando, como no próprio fluxo de consciência, em que temos fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e percebidos com desejos e angústias, abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo com força e realidades talvez maiores do que as percepções do que é real. E em muitas passagens do romance *A Casa dos Budas Ditosos*, percebemos essas mudanças, em meio a um tempo que parece real, a personagem começa a delirar, e afirma que precisa terminar logo o seu depoimento, tendo em vista uma doença que vai por fim a sua existência. Mas, por outro lado, demonstra satisfação em contar suas loucuras,

como se não estivesse senil, e se afirma no tempo e no espaço como algo vivo e tão lúcido como o desejo que a levou a narrar sua longa jornada de luxúrias. Nas narrativas de Ubaldo não existem regras específicas, pois a diegese flui sem amarras, sem moldes, a história acontece no vão de suas reflexões.

1.2 – Do erudito ao popular

A composição literária de João Ubaldo Ribeiro é rica e reveladora, posto que mergulhe dentro do universo interior das personagens, trazendo à tona sentimentos submersos que vão aos poucos, justificar as ações inescrupulosas de alguns de seus antagonistas, da mesma forma em que situam estas e outras personagens dentro do contexto da obra. Com um discurso consistente, construído entre o marginal e o cultural, as personagens transitam de forma paradoxal, em meio a mundos distintos e ao mesmo tempo similares. Mesmo que distantes em espaço e tempo, as personagens históricas criadas por João Ubaldo se assemelham a outras contemporâneas por conta de seu estilo e linguagem. Dessa forma, as personagens de *Viva o povo brasileiro* e *Sargento Getúlio*, em seus dilemas ligados a referências mitológicas e históricas, podem ser associadas à narradora personagem, suposta autora da obra *A Casa dos Budas Ditosos*, não de forma analógica, mas por homologia. Todas elas trazem em sua linguagem rasgos de vulgaridades e erudição. Todas elas são vozes populares e ecos literários. Todas elas são linguagem e só pela linguagem se constroem e adquirem forma. Podemos identificar a marca do escritor baiano em todas elas por conta de seu estilo.

Antoine Compagnon (2010), em *O DEMÔNIO DA TEORIA Literatura e senso comum*, apresenta uma discussão sobre o estilo, observando vários pontos de vista distintos acerca do assunto. Assim, ele chega à conclusão de que existem três aspectos do estilo que considera inevitáveis e insuperáveis, diante de todos os ataques que a teoria perpetrou contra eles.

- O estilo é uma variação formal a partir de um conteúdo (mais ou menos) estável.
 - O estilo é um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça (mais intuitivamente do que analiticamente) o autor.
 - O estilo é uma escolha entre várias “escrituras”.
- (COMPAGNON, 2010, P.191)

Com base nesses conceitos, podemos dizer que, de algum modo, todas as contribuições são bem-vindas em nossos estudos sobre a linguagem de João Ubaldo Ribeiro. No que diz respeito aos elementos intrínsecos perceptíveis em suas obras, podemos nos ater ao conceito que melhor atende a nossas discussões, o estilo como um conjunto de traços característicos de uma obra que nos permite a identificação do autor. Com isso, podemos identificar o autor João Ubaldo Ribeiro, em todos os seus escritos, por conta de características essenciais que perpassam toda a sua linguagem. Este escritor, com sua irreverência, contrariou muitos postulados canônicos cristalizados da escrita e inovou, com seu estilo descontraído, trazendo em sua composição literária, uma dualidade entre erudição e popularização da linguagem.

João Ubaldo Ribeiro, ao longo de sua carreira, ficou conhecido como um dos maiores escritores contemporâneos brasileiros, por conta de sua linguagem enriquecedora, construída com fortes traços de erudição e elementos populares. Isso pode ser notado pela escolha vocabular e por conta da desenvoltura e eloquência do discurso de algumas de suas personagens. Por outro lado, percebemos que também usa da liberdade de escrita para construir certas críticas ao comportamento e atitudes socioculturais e sociais arraigadas em boa parte da população brasileira que carrega resquícios de oligarquias de outras épocas. Para tanto, não economiza em palavras e expressões pejorativas, além de coloquialismos como palavrões e gírias. Todas essas características são inerentes ao seu estilo. Sua linguagem traz a essência da formação do povo brasileiro, uma vez que é mista, oscilando entre o erudito e o popular. Assim, todas as suas obras dialogam entre si por conta de suas raízes homológicas. Elas não possuem semelhanças superficiais com o tema, com o contexto das histórias, mas em níveis profundos são similares, tanto no modo construtivo como em sua forma e nos procedimentos de linguagem.

Podemos observar que, as obras supracitadas possuem em sua linguagem elementos alegóricos e marcas de ironia. Sendo assim, possuem similaridades em suas estruturas profundas, uma vez que propõem por meio da linguagem uma releitura dos clássicos, ao mesmo tempo em que sua própria escritura apresenta uma dose sarcástica de vulgarização do discurso. Essas características podem ser percebidas nas vozes das personagens de *Viva o Povo Brasileiro*, *Sargento Getúlio* e *A Casa dos Budas Ditosos*, pois todas apresentam um vocabulário desafiador, levando o leitor a experimentar de sabores distintos,

construídos com dilemas e reflexões de personagens populares. Em certos momentos ocorre uma linguagem culta e desenvolta, em outras passagens é criado um jogo linguístico ambíguo, oscilando entre o clássico e o moderno. Tal situação pode ser evidenciada por conta do desvelo com que as personagens expressam suas convicções e usam o poder da palavra para satirizar a linguagem clássica, mostrando com irreverência certas passagens do texto que vão do erudito ao popular, com algumas dialéticas sobre o cultural e o marginal, o sagrado e o profano, o bem e o mal. São várias as controvérsias recorrentes no conjunto da obra de João Ubaldo. A vulgarização da linguagem com expressões populares é uma de suas marcas registradas, em alguns momentos abusa desse recurso e choca o leitor. Ele satiriza o que é convencional, para desconstruir as regras consensuais da sociedade brasileira.

Em *Viva o povo brasileiro*, percebemos que existem personagens paradigmáticas. Salvo algumas exceções, estas são entidades vivas do romance, que ressoam das mazelas criadas pelo jogo ficcional. Mesmo aquelas com atitudes deploráveis são vítimas do universo caótico em que vivem. Assim, prosseguiremos com as discussões sobre a linguagem, destacando aqui, duas dessas personagens, que impõem o respeito e o poder por meio da desenvoltura vocabular. Começaremos por Perilo Ambrósio, o Barão de Pirapuama, personagem conhecido por seu aspecto animalesco e violento. Porém, seu passado traz uma carga de sofrimento e rejeição, aspectos que corroboram a constituição de suas características mais deploráveis como a ignorância e a brutalidade. Este simboliza a figura do explorador, que por conta de suas atitudes grotescas é expulso do seio da família, ainda jovem. Contudo, arquiteta um plano e consegue resgatar para si toda a fortuna da família. Depois de uma vida de cerceamento, Perilo Ambrósio não aprendeu a gostar dos livros, e por isso, não era adepto à leitura e menos ainda à escrita, rejeitando totalmente a erudição. Toda a desenvoltura de sua linguagem é devida à memorização de trechos que nem mesmo sabia ao certo seus significados.

Sempre falara com desenvoltura, isto não era problema, mas calhava bem fazer algumas pausas, alguns gestos expressivos, mostrar a profundidade de espírito de onde retirava as suas observações. Sacou o lenço de algibeira, cheirou-o com descrição. (RIBEIRO, 1984, p. 34)

Tudo sugerido nestas linhas, só comprovam o fingimento do Barão, comportando-se em público com falsa nobreza. Daí, podemos perceber que a preocupação de Perilo Ambrósio com a linguagem se justifica pela encenação que faz diante do povo. Seu discurso é forjado, construído por meio de elementos persuasivos, frases de efeito, com o objetivo de convencer os populares e escravos que é homem de conhecimento, tem sangue nobre e boa educação.

João Ubaldo descreve os episódios relacionados ao Barão de Pirapuama e ao guarda-livros de biblioteca com certa dose de comicidade, visto que, algumas passagens são hilárias e ao mesmo tempo assumem um caráter denunciativo. Em ambos, percebemos que o rebuscamento da linguagem serve como subterfúgio para execução de seus atos desonrosos. Seus discursos bem elaborados foram construídos, proposital e unicamente, para impor o respeito, pois no início do século XIX poucos tinham um bom domínio das letras, e isso era importante para fazer jus aos seus cargos de prestígio. Segundo Antonio Cândido, em *Literatura e Sociedade (2000)*, os analfabetos eram no Brasil, em 1890, cerca de 84%; em 1920 passaram a 75% e em 1940 eram 57%. Estas estatísticas nos leva a crer que no período correspondente aos fatos narrados o número de pessoas letradas era muito inferior ao dos anos subsequentes.

Diante de um cenário de domínio e flagelo, temos algumas vidas fragmentadas, destruídas pela exploração, mundo marcado pelo descaso e esperteza de algumas personagens-símbolo, criadas supostamente para satirizar aqueles que estão no poder. Exploradores, que um dia foram vítimas, que seguindo os mesmos passos de Perilo Ambrósio, superaram suas mazelas e conseguiram êxito. Assim, eis que entra em cena, o mulato Amleto Ferreira, personagem de comportamento duvidoso, que de forma desconcertante, arquiteta um plano e rouba a fortuna do Barão. Com isso, falsifica sua certidão de nascimento, compra títulos e forja suas origens. Para esta personagem, os fins justificam os meios, e o guarda-livros de biblioteca, que outrora fora tão desprezado, assume o tão esperado cargo de prestígio, e torna-se o Barão de Pirapuama. Observemos então um diálogo entre o Cônego D. Araújo Marques e o mulato Amleto, quando este ainda era um empregado de Perilo Ambrósio.

O Cônego enxugou algumas lágrimas, suspirou, recomeçou a falar com alguma dificuldade.

- Espero que me desculpem, mas talvez me compreendam melhor, se partilharmos algumas reflexões [...] Respondo à maneira retórica dos mestres da Antiguidade, emprego de certa forma a muito justamente celebrada maiêutica, se bem me entendem.
- A maneira socrática – interrompeu Amleto.
- Perfeitamente – disse o Cônego com um sorriso perfurante. - Vejo bem que laborei em equívoco faz poucos dias, quando não fiz a estimativa devida do teu conhecimento. De mulato dir-se-ia, só tem a aparência, assim mesmo aligeirada para sua boa sorte. (Ribeiro, 1984, p. 103)

Nesse diálogo entre Amleto e o Cônego, depreende-se, com força expressiva, o conhecimento e a desenvoltura de Amleto. Em conversa com o D. Araújo Marques o mulato surpreende, mesmo diante do preconceito da autoridade cristã, ele adianta os passos e expõe sua sabedoria, fruto dos ensinamentos de sua mãe, professora das primeiras letras, somado ao tempo produtivo que passou junto aos livros. Esta é apenas uma, das muitas passagens em que a personagem demarca seu território mostrando-se um exímio leitor e conhecedor das letras. Por conta disso, passará por um processo de *europização*. Observemos que o Cônego, nesta passagem, afirma que de mulato Amleto só tem a aparência, “*assim mesmo aligeirada para sua boa sorte*”. Após a exposição de sua habilidade com as letras, ele passa por um processo de *clareamento*, isso ocorrerá aos poucos, antes e depois que assume a condição de Barão de Pirapuama. Assim, assumirá as mesmas atitudes dos exploradores e escravistas, afastando-se cada vez mais de suas origens africanas.

Os traços de erudição são constantes na linguagem ubaldiana. Podemos observar essa característica também, na linguagem da narradora personagem da obra *A Casa dos Budas Ditosos*, uma figura inusitada, senhora idosa, classe média e com formação acadêmica. Com muito conhecimento, experiência de vida e a frente de seu tempo, ela viaja sobre a língua demonstrando muita desenvoltura e conhecimento vocabular. Porém, em uma passagem do texto, afirma que prefere a oralidade para expor o seu pensamento dissoluto, pois existem expressões vulgares que não se adequam a palavra escrita.

De qualquer maneira fica aí o registro. Depoimento oral, tatatá, tatatá, já falei isso, porque é mais fácil dizer palavrão do que escrever palavrão, há exigência de passaporte para as palavras passarem do falado ao escrito,

algumas não conseguem nunca, a humanidade é muito estranha. (RIBEIRO, 1999, p. 21)

Podemos perceber, nessa passagem do romance, que a personagem usa de ironia para falar sobre a dificuldade que as pessoas têm de escrever expressões pejorativas. Com isso, o autor cria uma situação estratégica para mostrar sua transgressão ao clássico. Usando o discurso da personagem, ele provoca e ousa, já que a linguagem falada não tem subterfúgios. De acordo com essa passagem, seria estranho e talvez não tivesse o mesmo efeito dizer por escrito coisas que só seriam possíveis em diálogos orais, linguagem falada. Há situações, segundo ela, em que não temos como evitar certos coloquialismos, como os palavrões que aparecem em várias passagens desse romance.

João Ubaldo usou sabiamente o discurso da personagem para reafirmar as críticas que faz às convenções clássicas, mostrando algumas peculiaridades que as narrativas modernas apresentam em oposição às formas de construção da linguagem de antes, retomando em alguns momentos elementos da antiguidade. Assim, reproduz discursos que são contrastantes dentro da fala da narradora personagem. Esta, em alguns trechos, abusa do erudito e expõe toda a sua desenvoltura vocabular e ao mesmo tempo vulgariza, no intuito de transgredir, quebrar regras. Em seguida, retoma elementos ligados aos clássicos e os contrapõe com o uso de *cacoetes* e gírias, elementos populares do mundo moderno. Vejamos uma passagem em que a narradora usa termos pouco comuns na linguagem escrita.

Meu avô materno era aristocrata, elegantíssimo, falava francês e alemão fluentemente, esteve várias vezes na Europa, era cultíssimo, mas depois que passou de uma certa idade, peidava em público. Assisti a ele peidar na frente do interventor, na época do Estado Novo...quando minha avó reclamava ele dizia que o que está preso quer ser solto e todo mundo peidava, inclusive o interventor, então não era ele que, àquela altura ia arrolhar um peido... (RIBEIRO, 1999, p.15)

O fragmento, em destaque, mostra a irreverência do escritor ao ironizar uma situação que poderia ser relatada com muita formalidade, tendo em vista que a passagem descreve um banquete entre pessoas bem relacionadas e pertencentes a uma classe privilegiada. Todavia, o senhor idoso, aristocrata e poliglota, ao receber

o interventor, ainda na época do Estado Novo, durante os diálogos sentados à mesa, não se priva e libera flatulências. Tal situação é narrada com uma dose de comicidade, já que o avô defende ideias pouco comuns, se levarmos em conta os padrões morais da época. Nem mesmo diante da repressão da esposa ele se redime, pelo contrário, não admite coerções. Segundo ele, todo mundo *peida*, inclusive o interventor. Além da cena parecer grotesca, a ironia se intensifica mais ainda quando a narradora verbaliza livremente os vocábulos *peidava* e *peido*. Fora todo o discurso feito pela personagem autora da ação, defendendo que devemos soltar aquilo que está preso, como quem deseja extravasar, por para fora tudo aquilo que é reprimido. Essa passagem é alusiva, e factualmente, nos leva a pensarmos sobre os *interditos*.

Na passagem retirada do romance, temos uma linguagem bastante elaborada em termos e construções que remete fielmente ao padrão culto da linguagem, no entanto, há uma contradição que pode ser evidenciada por conta de alguns elementos vulgares, comuns na oralidade, mas sempre evitados em meio às convenções sociais. Esses elementos aparecem como verbo: *peidava*, *peidar* e como substantivo, *peido*. Tais vocábulos podem ser entendidos, nesse contexto, como uma espécie de banalização da linguagem, em que parece expressar a liberdade individual de poder fazer tudo o que quiser, remetendo ao jogo de prazer sem limites. Desta forma, a concepção escrita faz parecer comum algo desconfortante. É através da rebeldia da personagem ao exercer o direito de tornar público aquilo que só se faz na intimidade, que podemos observar a irreverência da linguagem moderna, contrariando todas as formas de coerção. Isso se evidencia, quando a personagem afirma que “*o que está preso quer ser solto*”.

Georges Bataille (1987), em *O Erotismo*, apresenta um estudo sobre os interditos e a transgressão. Assim, usa o termo interdito relacionando-o às limitações que nos sujeitamos para convivermos socialmente. Mesmo que seus estudos se voltem para a questão sexual, percebemos que o termo não se limita a proibições puramente libidinosas. O termo se opõe à transgressão, ou seja, ao descumprimento das normas estabelecidas pela sociedade.

Devemos inicialmente nos dizer de nossos sentimentos que eles tendem a dar uma feição pessoal a nossos pontos de vista. Mas essa dificuldade é geral; é relativamente simples, a meu ver, examinar em que minha *experiência interior* coincide com a dos outros, e por que meio ela me faz *comunicar* com eles. Isto não é admitido de hábito, mas o caráter vago e

geral de minha proposição me impede de insistir sobre ela. E mais: os obstáculos opostos à comunicação da *experiência* me parecem de uma outra natureza; eles se relacionam com o *interdito* que a funda e com a duplicidade de que falo, conciliando coisas cujo o princípio é inconciliável, o respeito à lei e a violação, o interdito e a transgressão. (BATAILLE, 1987, p. 34)

De acordo com Bataille (1987), os interditos são necessários, existem os impedimentos que a sociedade impõe que resultam tanto do respeito à religião, como aos limites dados para que o homem possa ter mais produtividade no trabalho. Historicamente, o ser humano vive um mundo de coerções, porque sem as privações de certas ações não haveria uma civilização. O desejo de fazer tudo o que se quer, esbarra nos limites do pensamento. Não podemos impor as nossas vontades sobrepondo os limites do outro. Para isso, são necessários os interditos. Entretanto, se há interditos, é porque, também, existe a negação dele, ou seja, a transgressão.

As afirmações contidas nas falas do avô da narradora tomam proporções maiores, visto que não se limitam somente às convenções sociais. A expressão “*o que está preso quer ser solto*” pode aludir à necessidade que o romance moderno tem de desconstrução da realidade para reafirmação de outros valores. É como se a ação transgressora, estivesse direcionada ao fato de que existe uma liberdade estética, que o convencional está ultrapassado, e não nos cabe seguir mais a retórica com o mesmo rigor em que era exigido até o final do século XVIII. A partir desse período, a linguagem literária passa por um processo de transição.

Nas passagens que seguem, podemos observar o uso de analogia para mostrar a mudança entre o pensamento moderno e o clássico.

Em Roma antiga, houve um tempo em que as noivas acariciavam a glândula de Priapo... Priapo foi substituído por São Gonçalo, no nosso politeísmo católico... (RIBEIRO, 2000 p.14)

Os católicos substituíram os deuses pelos santos. Os músicos? Santa Cecília. Os ruins da vista? Santa Luzia. As solteironas? Santo Antônio... (RIBEIRO, 1999, p.16)

As similaridades entre elementos da Idade Média e os elementos da modernidade são constantes nessa obra. No primeiro trecho destacado, podemos observar que a personagem, em seu discurso, faz uma associação entre o Imperador Romano Priapo e São Gonçalo. Segundo ela, ambos simbolizam a

fertilidade. No outro trecho, da mesma forma que no primeiro, os católicos desvinculam fé e arte, natureza própria da mitologia grega e centram a crença em personagens humanas, divinizando-as. Ela faz tal associação, em meio a surtos, fogindo um pouco da sequência lógica da narrativa, e quando recobra sua memória começa a duvidar de sua própria sanidade. Em alguns momentos afirma que está beirando à loucura, e também, diz que precisa fazer as gravações para que toda essa história seja publicada antes de sua morte. Assim, conduz a narrativa, ora citando sua doença, fato que a levará ao óbito, ora chamando a atenção de uma suposta personagem que está gravando tudo, ora dialogando consigo mesma, e em outros momentos, se dirige ao leitor.

Tanto as comparações feitas entre elementos da Idade Média e elementos modernos, assim como as mudanças de humor da personagem, podem nos levar a crer que, de certo modo, o autor faz uma crítica às convenções literárias vigentes até o século XIX. Isso reforça a ideia de que houve uma mudança do pensamento artístico a partir desse período que corresponde ao momento dos fatos narrados. Apropriando-se de um discurso contestador e subversivo, esse romance parece reforçar sobre a ideia de efemeridade, ou seja, a rapidez com que as coisas acontecem frente à realidade. Ao mesmo tempo, a narradora usa de irreverência para criticar o clássico, fato que pode ser comprovado por meio da vulgarização da linguagem.

1.3 – A morte do autor – intenção ou estilo?

Existem muitas controvérsias sobre a presença e a real dimensão do autor em sua obra, dentro dos estudos literários. A discussão se dá por conta do lugar reservado a esta importante figura, responsável pela criação de todo o conjunto ficcional. Assim, as discordâncias estão relacionadas ao papel do autor e, se há ou não *intenção* em construir significados para que o leitor siga os caminhos deixados por este. Daí, temos duas ideias correntes, a antiga e a moderna. A antiga apontava o autor como sendo o centro de tudo, ou seja, o sentido da obra estava na *intenção* do ser que escreve o texto. Ele era o responsável por toda a construção ideológica do texto, e o leitor era algo sem importância de acordo com esta visão. A segunda ideia é a mais defendida nos dias atuais, uma vez que questiona a pertinência da *intenção* do autor para determinar o sentido da obra.

De acordo com Antoine Compagnon (2010), a ideia antiga, defendida pelo positivismo, pela filologia e pelo historicismo, foi superada pela moderna, posto que não haja indícios que comprovem no texto uma *intenção* do autor. De acordo com essa visão, o autor deixa de ser o centro da investigação, e assim, não é mais tão importante buscar informações biográficas para abrirmos o leque de possibilidades de compreensão da linguagem do texto. O que se leva em consideração aqui não mais é a sua vida e sim aquilo que a linguagem expõe, e não é necessário tentarmos compreender o que o autor pensou quando disse ou afirmou determinada coisa. O leitor terá liberdade para desvendar as linhas deixadas por ele, compactuando com o jogo narrativo, dando margem a um universo de possibilidades a cada nova leitura, sem prender-se à figura do autor.

Tal discussão sobre a importância do autor para a crítica literária é motivo de fortes embates entre as correntes literárias, desde que a nova crítica começou a especular sobre o papel do leitor, que assume um significado maior dentro do processo de interação com o texto, não deixando dúvidas de que o leitor é quem acrescenta ao texto o significado que lhe falta, daí a ideia de sentido oculto presente na obra de Rabelais. A partir da análise do prólogo de *Gargantua*, Compagnon afirma que Rabelais encoraja seus leitores a buscarem um sentido oculto em seu livro, fazendo com que se responsabilizem por suas próprias interpretações. Estas podem ser subversivas ou não, tudo depende de quem lê o texto.

Diante de tudo isso, podemos concluir que não há uma *intenção* própria do autor que induza o leitor a seguir uma trilha biográfica, uma vez que ela não explica a obra. No entanto, o autor de *Gargantua* lança uma provocação, levando os leitores desta obra a buscarem sentidos escondidos por traz de suas linhas interpretativas. Diante disso, não seria válido que existam duas possibilidades? Será que neste caso não haveria uma *intenção* de Rabelais ao confundir seus leitores? São muitas as especulações sobre *a morte do autor*, e cabe a nós aqui apontarmos alguns estudos que se contrapõem, embora as argumentações que defendem a *intenção* do autor sejam tão coerentes quanto aquelas que provam o contrário.

Em estudos sobre “*A morte do autor*”, Barthes (1988), inicia a discussão a partir de uma novela chamada *Sarrasine*, de Balzac. Em sequência faz alguns questionamentos sobre um trecho retirado dessa obra, buscando repostas que justifiquem quem está por traz das reflexões apresentadas no trecho. Daí, com base nestes estudos de Barthes, analisaremos o romance *A Casa dos Budas Ditosos*,

com algumas ressalvas, expondo situações em que a escrita aparece de diferentes formas, mostrando-se totalmente autônoma. Fato que nos leva a pensar sobre a suposta *morte do autor*.

Em nota preliminar da obra em pauta, João Ubaldo afirma que não é propriamente o autor do livro, apenas o responsável pela organização e edição dos escritos de uma senhora de 68 anos de idade nascida na Bahia e residente no Rio de Janeiro. Conta ainda, que esta senhora o procurou após a editora objetiva ter divulgado sobre um projeto de criação da coleção *Plenos Pecados*, em alguns jornais locais, e anunciou também, na ocasião, que havia selecionado sete escritores consagrados, e que a cada um deles cabia a missão de escrever um romance sobre um dos pecados capitais, e coube a ele, a incumbência de escrever um romance sobre a luxúria. E, ao saber disso, a tal senhora resolveu entregar na portaria do condomínio onde morava o escritor, os originais do livro e os recortes da nota de um dos jornais em questão acompanhados de um bilhete assinados pelas iniciais CLB.

Informava que se trata de um relato verídico, no qual apenas a maior parte dos nomes das pessoas citadas foi mudada [...] Autorizava que os publicasse como obra minha, embora preferisse que eu lhes revelasse a verdadeira origem. “Não por vaidade”, escreveu ela, “pois até as iniciais abaixo podem ser falsas. Mas porque é irresistível deixar as pessoas sem saber no que acreditar”. Assim foi feito, e com justa razão, como o leitor haverá de constatar, após o exame deste depoimento espantoso. (RIBEIRO, 1999, p. 10)

A falsa ilusão, criada por João Ubaldo, remete nossos estudos a uma reflexão sobre *a morte do autor*. Este recurso, do qual se vale, parece antigo, pois alguns escritores de gerações passadas, como Goethe em *Os Sofrimentos de Werther* (1774) e José de Alencar em *Lucíola* (1862), utilizaram a personagem como autora de seus romances, valendo-se de monólogos interiores, dando voz e vida às personagens. Porém, João Ubaldo explora a situação ainda em fase de construção do romance, uma vez que nega a autoria do livro, curiosamente, em nota preliminar. Mas, por que razão o autor se eximiria da autoria do romance? Quem seria esta senhora, suposta autora dos originais entregues a ele? Sendo assim, de quem são as reflexões existenciais expostas no texto? Será o próprio João Ubaldo tomado por uma feminilidade literária?

Talvez Ubaldo não tenha escolhido tais caminhos, apenas quis criar um clima de suspense no ar, e assim atestar a veracidade dos fatos. Quem sabe exista mesmo, uma senhora que resolveu escrever sobre sua vida desregrada. Em todo bom romance cabe uma dose, demasiadamente, provocante de mistério. Dessa forma, o clima torna-se favorável ao leitor, este encontra alguns subterfúgios alçados por pitadas de suspense e erotismo. São muitas as possibilidades e vários os caminhos a serem explorados nesse romance. No entanto, não podemos encontrar todas as respostas que procuramos, porque de acordo com Barthes (1988), “a escrita é a destruição de toda voz, de toda origem”.

A personagem é a responsável por toda a história relatada em *A Casa Dos Budas Ditosos*. Ela não parece um ser real, alguém com forma e alma. Em meio a delírios e memórias, ganha espaço a cada declaração, se expande e invade os bastidores sem pedir licença. Mas, contrariando a noção de forma e alma, ela se constrói metaforicamente, sendo o espírito do texto, é como se fosse algo mais. Ela cresce e vai se espalhando, numa proporção descabida e nos arrebatada com suas *vulgarices*, e ao mesmo tempo se esconde, resignada a somente relatar. Seria a própria linguagem usando de sua liberdade e deliberadamente caminha em meio aos anseios de quem a lê? Ou talvez quem sabe, a senhora idosa tenha sido a própria luxúria, revelando-se em cada linha lida? Se estes questionamentos assinalam para algo, então podemos dizer que, o termo *Luxúria* nos remete à palavra, viva e intensa, sedutora e voraz, porque a mão criadora a fez autônoma, de tal maneira que não pesa sobre ela o controle de tudo que é despejado ao leitor.

Segundo Barthes (1988), não existe um ser responsável por essas reflexões, o corpo que escreve é anulado pela importância que a linguagem assume no texto. O importante é a mensagem, a informação, não importa quem seja o criador da história, e sim o ser do discurso. Se pararmos para pensar, então não nos serve de nada tentarmos desvendar quem é o verdadeiro autor desta obra. Isso não muda nada. Mesmo que tudo isso não passe de uma invenção do autor, que faz uma brincadeira, quem sabe buscando atrair olhares curiosos, talvez para expor certo suspense. O certo é que temos um romance riquíssimo em linguagem e com uma temática instigante. E, partindo desta perspectiva de Barthes, de que a unidade do texto não está em sua origem, mas em seu destino, iremos refletir um pouco sobre algumas passagens do romance que nos revelam sobre o ser da linguagem.

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. É por isso que é irrisório ouvir condenar a nova escrita em nome de um humanismo que se faz hipocritamente passar por campeão dos direitos do leitor. (BARTHES, 1988, p. 70)

Sobre o trecho citado, podemos observar que o texto é construído por uma linguagem autônoma, que não pode ser associada à biografia do autor. Este é apenas um mediador, aquele a ser guiado por ela, responsável por expor suas linhas conforme os espaços encontrados. E, seguindo este pensamento, os espaços vazios só podem ser preenchidos pela pessoa do leitor.

Se fizermos uma retomada aos clássicos, encontraremos muitas associações biográficas entre o texto e o autor. A crítica clássica não se preocupava com o leitor, o autor era o elemento indispensável e decisivo, não existindo outro ser que pudesse fazer parte do processo de criação da história. Se observarmos algumas obras épicas, por exemplo, veremos que não há como separarmos a figura do herói do pensamento do autor. Em alguns momentos eles se confundem. Em *A Odisseia*, Ulisses, o herói astuto e invencível, por alguns momentos parece transformar-se em seu próprio criador, Homero. Era comum no mundo antigo, atribuir as atitudes dos heróis à história de seu criador. Contudo, as obras escritas após o século XVIII causam uma ruptura com o período homérico e com todas as formas épicas de então, o romance moderno traz em si uma dose de metáforas que vão além das perspectivas esperadas pela mão que o escreve.

Em certos momentos, a personagem narradora de *A Casa Dos Budas Ditosos*, dialoga com o leitor, fazendo com que percebamos o quanto este é importante dentro do jogo ficcional criado por João Ubaldo. Primeiro, em nota preliminar, ocorre a anúncio de uma autora anônima. Depois, temos no interior do texto, elementos criados, estrategicamente, para a constituição da personagem que será um centro balizador da obra. Tudo gira em torno dela. O texto é construído em forma de monólogo e temos uma personagem feminina divagando sobre sua vida íntima, seus excessos e atitudes ousadas para a sua época. Cabe ao leitor,

absorver suas excentricidades e dialogar com essa voz, entrando no jogo. Desvendando todos os mistérios desse universo secreto. Ela cria um clima desinibido e começa a relatar despididamente suas verdadeiras intenções ao leitor.

O sujeito vai ler e perguntar por que esses Budas, é capaz das explicações mais desvairadas. Quanta gente vai ler esse depoimento, como será que ele vai ficar, será que alguém vai ler? Vai, sim, armei um esquema mais sofisticado do que os dos filmes de espionagem. Você faz parte, mas não vou lhe contar como, não tem importância. Você transcreve as fitas aqui, deixa as fitas aqui, tudo o que vai restar é a sua palavra. Que pode ser útil, nunca se sabe. Conte a história, minta bastante se quiser, diga que é tudo verdade, e é mesmo. (RIBEIRO, 1999, p.18)

Essa passagem nos permite observar o momento em que a narradora parece dialogar com alguém - *Seria João Ubaldo?* - demonstrando certa preocupação com o leitor. E expõe sua dúvida sobre uma possível aceitação desses relatos por parte do público leitor. Ao mesmo tempo em que parece insegura, a senhora narradora, mais uma vez, nos revela sua intenção. Sinaliza para alguém, possivelmente o autor, fazendo parecer que vai dar tudo certo, pois existe *um esquema mais sofisticado do que os filmes de espionagem* e insiste em pedir ao escritor, que não apresente as gravações feitas por ela, em público. Isso nos permite especular sobre possíveis pistas deixadas no texto, pelo autor, denunciando que tudo não passa de uma criação, uma estratégia para seduzir o leitor. O jogo está bem armado, as provas serão eliminadas, uma vez que as fitas estarão escondidas em algum lugar inacessível ao público leitor. A narradora ainda brinca com o leitor, ao dizer que só vai existir a palavra do escritor, e que este pode até *mentir bastante*, mas finaliza com a afirmação de que tudo é verdade. Ao dizer isso, a voz que narra, passa a impressão de que está se divertindo com a situação, apreciando o fato de causar a dúvida no leitor. Por outro lado, a própria personagem, escondida atrás dos holofotes, nos golpeia ao deixar evidente que não existe realidade aqui, tudo não passa de ficção. Assim, toda história narrada se constrói e ganha dimensões bem maiores, isso só acontece porque existe o *ser da linguagem*.

O leitor, a crítica clássica nunca dele se ocupou; 'para ela, não há na literatura qualquer outro homem para além daquele que escreve. Começamos hoje a deixar de nos iludir com essa espécie de antifrases pelas quais a boa sociedade recrimina soberbamente em favor daquilo que

precisamente põe de parte, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 1988, p.70)

Diante de toda a discussão sobre a autoria de *A Casa dos Budas Ditosos*, surgem elementos importantes que nos direcionam a especular sobre a figura do *autor*. Afinal, há ou não uma *intenção* do escritor João Ubaldo em esconder a identidade da autora? Se há uma intenção isso não significaria que o autor está tão vivo e tão atuante em provar que está por trás de todo o jogo ficcional criado? Existem muitas possibilidades para chegarmos a uma explicação mais viável sobre a importância do ser que escreve. Porém, não existe em ficção nada pronto e acabado, tudo tem um começo, mas o meio e o fim, talvez essas duas partes, dependam mais do olhar atento de quem busca desvendar o que está além das linhas narradas.

Não podemos considerar que tal ou qual afirmação sobre o papel do *autor* seja dada como certa e acabada. Temos muito ainda a descobrir sobre a importância deste em todo o processo de escrita. Sendo assim, tudo isso nos leva a crer que exista um paradoxo, ou seja, de um lado a ideia de que existe a *intenção do autor*, e do outro a *morte do autor*.

Por outro lado, se entendemos que João Ubaldo armou um *esquema sofisticado* que pusesse em dúvida a autoria de sua obra, isso nos leva a crer que de fato houve uma *intenção* por parte dele, para atrair o leitor a um campo semântico articulado por uma voz que, sagazmente, nos retribui com suas revelações misteriosas, cada vez que chegamos próximo de uma verdade. Desta forma, o leitor seria apenas conduzido por essa voz, que o guia por caminhos ordinariamente sinuosos, sendo passivo e fiel a um chamado incessante que o remete a lugares comuns, assegurados pelo autor, ser que o faz dialogar com os acontecimentos. Sendo assim, a mão que escreve é condutora de um leitor obediente, que segue os limites marcados pelo texto.

Mas uma vez, pecamos ao afirmar sobre a ideia de que existe uma *intenção* do autor, pois esta ideia faz ressurgir a retórica, contrariando fortemente todas as especulações alçadas pelas correntes modernas. Assim, se levarmos em conta a tese da *intenção*, defendida veementemente pela tradição, desconsideraremos a figura do leitor. Com isso, passamos a jogar fora, mais de cem

anos de estudo sobre a importância deste dentro do processo criativo literário. A arte que é arte necessita de um espectador atento, alguém que compreenda suas nuances, que acrescente algo, que dê vida a essa linguagem. E isso ocorre quando é dada demasiada importância ao leitor. Este interage com a arte e propõe sentidos novos, não deixando de lado o que é expresso pela obra.

Como afirmamos anteriormente, nossos estudos sobre o *autor* não buscam solucionar as controvérsias que existem sobre ele. Não temos tal propósito, apenas queremos expor nossa visão sobre a problemática de adotarmos uma postura ou outra que reforcem sobre a *intenção* ou *morte* do autor. Essa discussão surgiu, a partir do fingimento da personagem em querer se passar por autora e a possível *intenção* ou não de João Ubaldo em alimentar no leitor a veracidade dos fatos. Fazer sua personagem parecer real talvez tenha sido uma forma de despertar certo *frenesi* em quem está do lado de fora da história. É possível que ele tenha discretamente mostrado ao leitor uma linguagem desvelada, sedutora, que em certos momentos parece relutante, não deixando o leitor interferir em sua criação, e em outros desafiadora e convidativa, trazendo à tona choques fortíssimos de realidade, marcando a passagem de uma diva que viveu intensamente sua luxúria.

II. AS CORES DE EROS

Uma coleção com temáticas audaciosas, eis o desafio dado a cada um dos escritores que aceitaram a tarefa de dar vida aos pecados capitais. Com isso, nasce a coleção *Plenos Pecados*, com sete livros inéditos cada um com uma dose de malícia, trazendo à tona os desejos mais profundos do ser, aqueles proibidos, envoltos de sentimentos perigosos e desafiadores. São eles: *Soberba – O Voo Da Rainha* (Tomás Eloy Martinez), *Luxúria- A Casa Dos Budas Ditosos* (João Ubaldo Ribeiro), *Gula- O Clube Dos Anjos* (Luís Fernando Veríssimo), *Ira – Xadrez, Truco E Outras Guerras* (José Roberto Torero), *Inveja – Mal Secreto* (Zuenir Ventura), *Preguiça – Canoas E Marolas* (João Gilberto Noll), *Avareza – Terapia* (Ariel Dorfman). Assim, cada escritor aqui citado, construiu à sua maneira um enredo que tivesse como tema um desses pecados.

O livro da luxúria, intitulado por João Ubaldo como *A Casa Dos Budas Ditosos*, veio com marcas bem fortes do estilo do escritor, traços irônicos e alegorias, junto a uma mistura de linguagem popular e erudição. No entanto, a obra se constrói de forma autônoma, com elementos bem diferentes dos encontrados em outros romances desse escritor. Isso ocorre por conta da irreverência da personagem em tomar todo o texto para si. Desse feito, somos guiados somente por ela, em seus dilemas, para lugares de muitas armadilhas textuais, desdobradas em memórias. Em meio a um discurso persuasivo, a personagem se apresenta como uma libertina, por vezes afirma que é uma mulher frente ao seu tempo, e comprova suas afirmações a partir do longo relato que diz ter feito sobre a sua juventude dissoluta.

Diante de fatos tão polêmicos e de natureza erótica, a linguagem se transforma, perpassando por várias cores que expressam poesia, arte, filosofia, religião, libertinagem, tudo conspirando para integrar o universo insólito da luxúria. Nesse sentido, nossos estudos contemplarão, neste capítulo, reflexões sobre atitudes filosóficas, estéticas e literárias, suscitadas pela linguagem do texto por meio de algumas considerações sobre a cor vermelha. Essa cor realça bem as imagens gráficas que constituem a apresentação da obra, além de estar dissolvida em partes significativas do texto. Diante disso, procuramos esclarecer alguns elementos simbólicos subjacentes à densa névoa obscura que envolve as cores de Eros. Estas são metáforas que foram construídas a partir da ideia de pecado, que

permanece no interior do discurso da personagem. Nesse sentido, as cores evocam Eros e suas ramificações, que podem ser percebidos intrinsecamente, em vias mais profundas, conforme a evolução do discurso. Em virtude dessa situação, no intuito de elucidar alguns símbolos significativos dentro da obra, faremos um estudo sobre a luxúria, por meio de uma abordagem estética e literária, para em seguida discutirmos sobre as relações incestuosas que afloram o discurso da personagem. Por fim, estabeleceremos um estudo comparativo da cor vermelha que amplia nossos horizontes estéticos e literários e caracterizam a obra objeto de análise, com uma pintura de Piet Mondrian, *A Árvore Vermelha (1908)*.

2.1 – Luxúria

A Luxúria, talvez seja o mais tentador de todos os pecados capitais, tanto que se revela por meio de proibições bíblicas. É um pecado considerado grave diante do moralismo que rege a humanidade, posto que no início das civilizações estivesse relacionado a coerções. Segundo historiadores, tanto em Roma quanto na Grécia antiga, a luxúria estabeleceu situações muito conflituosas, sendo qualquer atitude que não estivesse de acordo com o sistema político e social da época uma forma de transgressão. E para que o homem pudesse sobreviver às relações sociais, foram necessárias algumas ações que o limitavam, e ainda num período bem posterior ao crescimento das cidades, as coerções só aumentaram. Quanto mais civilizado o homem, mais seria submetido aos interditos. Depois de Cristo e até os dias atuais, muitas proibições se justificam por conta do pecado da criação. E alguns dizeres religiosos relembram muito o *pecado de Adão e Eva*, como “*Ó Maria concebida do pecado original, rogai por nós...*”⁵. Tal condição, nos leva a crer que essa metáfora que pesa sobre comunidades cristãs, o *pecado original*, foi necessária para que o mundo fosse povoado. Assim, em razão das leis que fundamentam o criacionismo, todos nós carregamos uma culpa ancestral, a de ter nascido do pecado. O ato sexual, mesmo que seja executado para procriação é tido como uma transgressão e, partindo dessa concepção religiosa, somos fruto do *pecado da carne*. Por outro lado, mesmo que nossos estudos contemplem alguns assuntos pertinentes às concepções cristãs, não pretendemos defender uma visão

⁵ Dizeres populares, usados em rezas e celebrações católicas.

cristã, e sim, tentaremos compreender alguns comportamentos antigos e atuais que possam elucidar certas discussões suscitadas pelo texto.

As cores de Eros são cores de luxúria, são metáforas que contemplam as diferentes formas em que o texto constrói o jogo de sentidos, aludindo diferentes manifestações como: orgias, culto ao prazer carnal, incestos, cor vermelha, todas dissolvidas na linguagem do texto, suscitadas por símbolos e alegorias. A linguagem dessa obra foi elaborada com tanto desvelo, que traz em si um discurso líquido sedutor, dividindo o espaço com as ações da personagem. Assim, os fatos descritos nela mostram algumas nuances que sugerem o pecado, sendo este uma fusão de circunstâncias que se propagam em recortes temporais.

Dentro do discurso da personagem, percebemos as cores de prazer, as cores do pecado, as cores de Sade, as cores de Ubaldo, todas restituídas de ardência, confrontando-se com um vermelho vivo que forma os detalhes gráficos e estéticos da obra, da mesma forma em que se entranha dentro das linhas imaginárias de quem lê o romance.

Em meio a tantas questões que envolvem o sagrado e o profano, o pecado e a proibição, pretendemos estabelecer um diálogo com alguns teóricos sobre o pecado da *Luxúria* e o texto corpus de nossa investigação, *A Casa Dos Budas Ditosos*, de uma forma bem científica, tendo em vista que se trata de uma obra literária e sobre ela não consideraremos nenhuma forma de discriminação ou juízo de valor que possam pesar sobre suas linhas textuais. Priorizaremos somente os valores estéticos, a escrita, a temporalidade, recursos estilísticos e o discurso.

João Ubaldo ousou, trouxe em sua obra uma escrita densa, construída com metáforas que aludem o pecado, não como condenação, mas como libertação. De uma obra que tem como tema a *luxúria*, seria esperado pelo leitor que os escritos trouxessem doses bem apimentadas de erotismo, no entanto, o romance *A Casa Dos Budas Ditosos*, não é simplesmente uma descrição de atos sexuais. Pelo contrário, temos uma narradora que conta sobre sua vida de glamour e excessos, e a partir da memória dessa figura inusitada o texto ganha corpo, e as situações começam a despertar o interesse de quem experimenta o sabor de suas páginas. Daí, temos uma voz conduzindo o leitor a um caminho cheio de provocações, com cores e formas ousadas, transmutadas em deleites eróticos, retratos do mundo de uma senhora idosa, que tem seus sentimentos ainda muito vivos e intensos.

Sentimentos estes, a serem imaginados com muito ardor e desejo, frutos de uma linguagem consistente, provocante e cheia de particularidades.

Antes de aprofundarmos nossos estudos sobre a linguagem da personagem e seu discurso irreverente, faz-se necessário observarmos alguns elementos simbólicos que compõem a obra em sua totalidade. Nesse sentido, nos apoiaremos em estudos de estética da recepção, como a interação entre texto e leitor, que nos mostram alguns pontos de assimetria entre um e outro. Dessa forma, percebemos que *A Casa Dos Budas Ditosos* envolve e seduz o leitor por razões bem simples. A começar por uma estratégia estética utilizada para atrair olhares curiosos sobre essa obra, como a relação entre elementos simbólicos a partir da própria constituição do livro. O projeto gráfico é constituído por uma capa em vermelho, uma cor viva, forte, que atrai o leitor em meio a vários elementos subjacentes nessa obra, que fazem parte da construção estética. Assim, o livro apresenta imagens fortes de fornicação estampadas em toda sua composição gráfica, e em algumas páginas expõe partes íntimas do corpo feminino.

As imagens expostas na capa do livro além de evocarem o prazer sem limites, também, podem suscitar a ideia de *pecado original*, uma vez que os elementos expressivos das figuras foram lapidados com traços que parecem imitar algumas imagens primitivas. Dessa forma, podemos observar que o universo onde se encontram as personagens ilustradas é cheio de árvores, situação que faz ressurgir a partir da leitura dessas imagens, a concepção que temos estabelecida por condições sociais e culturais daquilo que conhecemos como o *jardim do Éden*.

Em meio a alguns conceitos cristãos, fortemente arraigados em nossa cultura, o leitor pode relacionar essas imagens a partir do conhecimento de senso comum, conhecimento popular, uma vez que as imagens exploram elementos bem difundidos pela concepção cristã. Em razão dessas circunstâncias, podemos perceber outra imagem que se relaciona a esse campo semântico. Na parte inferior da imagem, em sua totalidade, vemos uma cobra, sendo esta a figura conhecida como antagonista, no texto bíblico, responsável por fazer Adão pecar contra a castidade.

Frente a todas essas alegorias, percebemos também, que as personagens desenhadas pertencem a etnias distintas, talvez por se tratar de uma obra brasileira, o núcleo editorial, ou mesmo o próprio autor, tenha optado por fazer uma representação da nação brasileira, que é composta por diversidades. Por fim, o

projeto gráfico é constituído de sentidos, uma vez que este pode ser associado a algumas passagens do texto. Assim, sobrepondo o título da obra, temos em alto relevo a palavra LUXÚRIA escrita em vermelho e com letras garrafais. Tudo convergindo para uma explosão de prazeres, que sugerem uma degustação do que será o texto, buscando despertar a curiosidade do leitor sobre o conteúdo de cada uma das páginas polêmicas que compõem o relato.

O jogo de imagens, cor, símbolos, corrobora a busca do prazer intenso, instigado pela curiosidade de conhecer mais sobre o texto, posto que mesmo aos olhos de um leitor despercebido, o texto sugere deleites. Com isso, num abrir e fechar de pálpebras, o leitor é tomado pela malícia sugerida por essas figuras. As imagens chocam porque mostram pares nada comuns, em situações eróticas, em meio a orgias ao ar livre, em ambientes bem abertos, como se nada os impedissem de se deleitarem ali. Assim, as personagens formam parte de uma atmosfera pecaminosa aos olhos da humanidade, visto que suas ações evocam a transgressão dos valores morais estabelecidos. No entanto, elas se encontram em plenitude, não demonstram nenhum pudor, não há nenhum vestígio de preocupação com o olhar alheio.

As imagens que ilustram a capa da obra em estudo evocam e situa a personagem despida, como se estivesse no *paraíso* criado por Deus, onde não existia a vergonha porque ainda não existiam as normas morais criadas pela civilização. Por outro lado, as imagens suscitam valores do mundo civilizado, pois em algumas delas percebemos o uso de partes de vestimentas e adornos como joias, além do cuidado das mulheres em prender o cabelo, fatos que não são tão primitivos assim. É como se em meio à sociedade existisse um mundo paralelo, um mundo secreto, composto por praticantes de atos proibidos, como os expressos por essas imagens.

Todas as especulações apresentadas até aqui, sobre a composição gráfica da obra, podem ser observadas nas imagens que seguem.



⁶ Capa da primeira edição do livro em 1999, ilustrada por Adriana Varejão, com projeto gráfico de Víctor Burton.

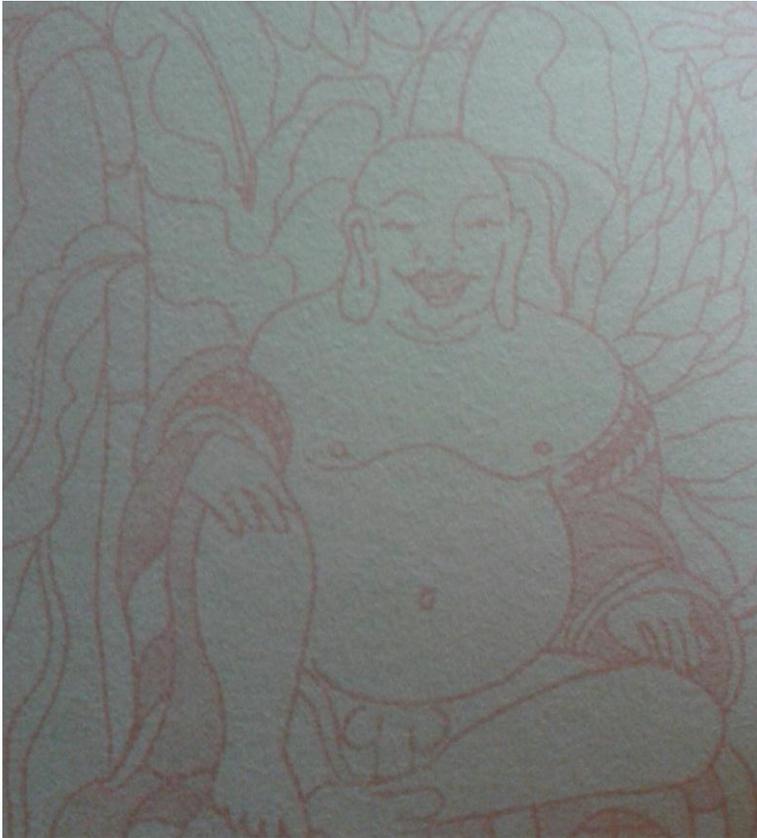


O mundo atual é ditado por regras, somos todos partes de um grande jogo, existem coisas que não podemos fazer, estamos presos a certos limites de convivência. Contudo, as imagens gráficas em questão, não só subvertem os valores sociais, como também sugerem uma desconstrução do que está estabelecido, para recriar outros valores, já que as personagens agem com submissão aos domínios da carne, como nos banquetes dados por Dioniso, o deus da orgia segundo os escritos mitológicos da literatura greco-romana. As figuras mostram pessoas em momentos de gozo profundo, totalmente entregues às suas fraquezas, e não demonstram a menor preocupação em serem observadas.

Porquanto existirem em tempo e espaço, atitudes de adoração ao prazer, apologias ao deus Dioniso, caberá também um mundo secreto em que tudo o que for cerceado pelas leis do mundo real, neste será liberado, as ações serão intensas, sem regras, sem punição. As personagens ilustradas em arte gráfica são alegóricas, construídas de forma a fazer parte de um universo animalizado, sem qualquer sinal de constrangimento, porque estão em puro êxtase, além dos limites estabelecidos pelo jogo social. Todavia, podemos depreender que a *fornicação*, uma atitude marginal, não é algo que surgiu agora, não é fruto da Modernidade, sempre existiu e ainda é um tabu, principalmente por conta da transcendência religiosa e seus

⁷ Ilustrações que fazem parte do projeto gráfico da obra.

valores morais. Assim, o erotismo é um reflexo das proibições, considerado um pecado mundano, atitude obscura, que leva o espectador de tais atos a passar por sentimentos bem contraditórios como ardor e asco, prazer e dor, desejo e medo, tudo misturado como em momentos de orgia e embriaguez.



No centro de todas as figuras que aparecem na composição gráfica do livro, em meio a algumas imagens que simbolizam lesbianismo, animália, orgias, incesto e diferenças étnico-raciais entre pares, uma imagem aparece, com um aspecto de serenidade, a figura de Buda sorrindo, como quem está em condição de plenitude, apreciando uma floresta cheia de luxúria, ao lado de uma cobra que rir com satisfação ao contemplar tão estranha paisagem. O Buda, representa o título da obra, *A Casa dos Budas Ditosos*.

Não lembro onde li a respeito de dois Budinhas, um macho e uma fêmea fazendo sexo, essas coisas milenares de chinês, nunca entendo direito, misturo as datas, apronto a maior confusão. Havia uma espécie de templo, a *Casa dos Budas Ditosos* – não é bonitinho, a casa dos Budas ditosos? eu acho -, com imagens iguais a essas, só que enormes. Os noivos, antes do casamento, iam lá para venerar as estátuas e passar as mãos nos órgãos genitais delas. Era uma espécie de aprendizado ou familiarização, uma

⁸ *Idem*

introdução a um casamento bom na cama. [...] Eu acho bonitinho, com um som meio aliterante - a c-a-s-a-dos-Budas-ditosos - , acho simpático. Este depoimento *hereby* se chama “A casa dos Budas ditosos”. É bom, até porque não quer dizer nada, como todo bom título de qualidade literária. [...] O título que ia botar era “Memórias de uma libertina”, mas não vou mais botar, é bom gosto demais para esse povo que nunca leu Choderlos de Laclos, não vou desperdiçar, jogar pérolas aos porcos. Em Fulânia, Sicrânia e Beltrânia, não se pode ser realmente fino, com um título fino desses; tem que ser pseudofino como eles, pronto, a casa dos Budas ditosos satisfaz, satisfaz, satisfaz, é mais tranquilo, me garante contra irritações geradas pela burrice e pela ignorância. (RIBEIRO, 1999, pp. 13-18)

A explicação dada pela personagem sobre a escolha do título da obra acarreta uma série de valores e símbolos, que contribuem para a elaboração das diversidades artísticas e culturais expressas no engendramento do texto. A história é narrada a partir da visão que a personagem diz ter ocorrido em sonho, sonhou com dois *budazinhos*, bem pequenininhos, que guarda como objeto sentimental. Depois associa essa imagem a de um templo chinês que servia para despertar a virilidade nos noivos que o procuravam antes do casamento. Situação semelhante é exposta nas figuras que compõem a capa. A impressão que temos é que as personagens se encontram num templo, lugar paralelo à realidade, um espaço dedicado a luxúria.

De outra forma, a narradora explica que o título da obra foi escolhido por conta da sonoridade e, também, segundo ela, seria muito fino para uma obra popular o título “Memórias de uma libertina”. Esta explicação pode ser entendida pelo leitor como uma crítica ao bom gosto. Trata-se de uma ironia, é como se quisesse criticar todo o rebuscamento predominante nos textos literários que antecedem a modernidade. Portanto, com tom irônico, a personagem diz que prefere um título pseudofino. Aquele que não quer dizer nada, mas todos vão entender. Afirma isso, quando na verdade, o outro tem uma relação semântica mais óbvia com o contexto do romance do que a história dos *budinhas*. Todos esses elementos convergem para o jogo de prazeres, são alegorias, que foram usadas com a finalidade de despertar no leitor desejos reprimidos, instigados por tonalidades fortes de liberdade.

O desejo é algo que está por vez, relacionado ao prazer. E o que é o prazer? Esta é uma pergunta que Hans Robert Jauss, no livro *A Literatura e o leitor* (1979), procura responder por meio de algumas visões distintas. Partindo de uma conhecida citação do Faust, “*E o que é concedido a toda humanidade desejo gozar dentro do meu eu*”, Jauss observa que o *prazer* estético por algum tempo fora

desprezado, sendo privilégio apenas da chamada “burguesia culta”, e afirma que o significado primitivo dessa palavra “ter o uso ou proveito de uma coisa” é algo obsoleto nos dias atuais. Ele ainda explica que, no classicismo alemão o *prazer* tinha dois significados, um era ‘participação e apropriação’ e o outro ‘alegrar-se com algo’. Na poesia religiosa do século XVII, ‘prazer’ significava ‘tomar parte em Deus’. E conclui que “no *Faust de Goethe*, por fim, o conceito de *prazer* podia abarcar todos os graus da experiência até o mais alto desejo de conhecimento (do prazer de vida da pessoa, passando pelo prazer da ação e pelo prazer com consciência, até ao prazer da criação, conforme o conhecido esquema do *Faust*).” (JAUSS, 1979, p. 64)

Outra discussão estabelecida em Jauss (1979), faz-se pertinente, posto que a luxúria seja um pecado que desperta sentimentos contraditórios, tomado por explosões que condensam o belo e o feio, como uma forma de estabelecer padrões estéticos artísticos. Assim, cita o conceito aristotélico da imitação e suas dualidades. Este é pautado na admiração de uma técnica mimética perfeita e a rejeição da imagem original. De acordo com a explicação de caráter estético-recepcional, o prazer estético é constituído por um efeito perfeitamente sensível e um de ordem intelectual. De acordo com essa visão, podemos supor que o leitor estabeleça uma aproximação com as ações das personagens e possa dar curso às próprias paixões despertadas pela leitura, sentindo-se aliviado, à medida que os sentimentos vêm aflorar, como se descarregasse algo pesado, tomado por um processo de cura, um fenômeno que Aristóteles chama de *Katharsis*. Nesse sentido, Jauss concorda com o que foi confirmado pela estética psicanalítica, esta defende que o prazer catártico “nos deu a única resposta até hoje convincente sobre a questão de por que a contemplação do mais trágico acontecimento nos causa o mais profundo prazer”. (Apud, JAUSS, 1979, p. 65)

2.2 – Relações incestuosas

Em *A Casa Dos Budas Ditosos*, o incesto é mostrado de duas formas bem diferentes, partes distintas de um todo, expressas como reflexos, os dois lados do espelho. A personagem dessa obra, narra o envolvimento sexual com familiares, com muita liberdade, de forma natural. Todavia, com o tio Afonso, a relação íntima lhe causava asco, de tal modo que nutria um desprezo muito intenso por ele. Esse

sentimento pode ser incompreendido se nos pautarmos em princípios, assim como o próprio incesto o é, pois há um esvaziamento do ser, à medida em que o espaço literário é tomado por um erotismo intenso. Ela extraia prazer das relações sufocantes com o tio. As passagens narradas sobre esses episódios representam o clímax do romance. São pontos muito fortes que mexem com a imaginação do leitor. Este sai da sua zona de conforto para contemplar algo novo, propiciado por uma confusão de atmosferas, dentro de um campo conflituoso. Assim, ora a personagem se apresenta como vítima, quando ainda menina fora aliciada pelo tio paterno, ora eleva o seu ego mostrando-se dona de suas próprias armadilhas.

Não acho nada demais o sujeito comer a mulher do irmão, mas não concordo em que o irmão de meu pai tivesse comido a mulher do irmão, meu pai. Neuroses. Por mais que me desgoste, sou obrigada a admitir. Traumas de infância. Bem, eu estava pensando nisso, quando tio Afonso me sentou no colo e ficou de pau duro, eu ainda devia ter uns doze ou treze anos e o filho da puta ficou de pau duro comigo no colo, mas eu deixei. Não sei o que deu em mim, mas deixei e mexi bastante em cima do pau dele e, desse dia em diante, toda vez que ele aparecia, eu sentava no colo dele, já tínhamos até combinações tácitas. (RIBEIRO, 1999, p. 83)

Durante toda a narrativa, a senhora relata sua relação conflituosa com o tio de forma irreverente e com autenticidade. Os detalhes mostrados no texto são apimentados pela linguagem sedutora que, mesmo diante do grotesco, espalha-se em conotações voluptuosas, contadas aos poucos, de forma que gera sentimentos contraditórios. Contudo, o incesto para a personagem é sem dúvida, natural, não existe nele uma razão para acontecer, é simplesmente algo espontâneo em meio às ações animais geradas pelo contexto de suas reverberações.

Eu demorei de propósito, sabia que ele estava ansioso [...] Começou a escravidão dele. No dia mesmo do banheiro, já mencionei esse dia, ele não queria me botar nas coxas em pé, atrás da porta de um banheirinho que nem bidê tinha, porque estava com medo de que a mulher dele, tia Regina, nos pegasse. Mas eu, que gostava do perigo de tia Regina nos flagrar, disse que, nesse caso, nunca mais faria nada com ele, ou ele topava ou adeus. Ele então topou e eu ainda lhe dei uma mordida no pescoço para deixar marca e ele ter de inventar uma história qualquer, ele que se lixasse, eu achava que não tinha nada a perder. Tia Regina não me suportava, morreu me odiando [...] Apliquei até a tortura da gravidez nele, anunciei o atraso de umas dez regras, só para sacanear ele. Houve uma fase em que eu telefonava para a casa dele e dizia “só quero que você saiba porque estou me sentindo muito sozinha, eu só queria que você soubesse que meu incômodo até hoje não chegou e eu posso está com um filhinho seu aqui dentro e eu fico pensando: será que vai ser bom, como será a cara dele?”. Ele morria, morria; acabou morrendo, aliás. [...] Nunca dei. Deixei alisar,

deixei pegar, deixei abrir, fiquei de quatro mugindo e chamando ele de touro, deixei beijar, meter a língua um bocadinho, exibi muito a bunda, mas nunca dei. [...] Assim prometi a ele que um certo dia, num incerto porvir, em incerto arrebol, nesse incerto dia com certeza eu daria ao certo, ele podia ter como favas contadas, tripudiei o que foi possível, mas nunca dei, e eu sabia que nunca ia dar, ele não sabia. (RIBEIRO, 1999, pp. 83-86)

Os relatos mostram as várias formas de torturas psicológicas a que a narradora do romance submetia seu tio Afonso. A começar pela demora no encontro, só para deixá-lo desesperado, as chantagens envolvendo a tia e uma gravidez que não existia. Por fim, o tio era submetido a torturas constantes como promessas de coisas que jamais cumpriu, alimentou-lhe com falsas esperanças de relações íntimas com penetração anal. Ela o extorquia, dava prazer em troca de dinheiro, inclusive cursou mestrado nos EUA com dinheiro dele. Quando voltou de sua jornada no exterior, proporcionou a ele um último encontro, só para torturá-lo, demonstrando todo asco que sentia por ele. O desprezo foi tão forte e constrangedor para ele, que não suportou e foi a óbito.

Nesse sentido, a satisfação em executar inúmeras torturas em seu carrasco gera o prazer. A relação libidinosa com o irmão do próprio pai causa desconforto porque é algo inaceitável e desumano, algo que causa perplexidade. Daí, podemos entender que tal situação faz suscitar a animalidade nas palavras da personagem, portanto temos aqui a violação de limites existentes desde a formação da civilização. Condição que foi criada para estabelecer certas regras de convívio, uma espécie de interdito. Com isso, as mulheres que pertencem ao ambiente familiar, ambiente de nascimento e criação, desde muito tempo até os dias atuais, não poderiam ser maculadas pelo incesto, e quando tal ato ocorre, o resultado dessa ação é dado como uma transgressão aos valores patriarcais estabelecidos.

É inumano aos nossos olhos unir-se fisicamente ao pai, à mãe - e igualmente ao irmão ou à irmã. A definição dos que não devemos conhecer sexualmente é variável. Mas, sem que a regra tenha sido jamais definida. Não devemos em princípio nos unir aos que viviam no ambiente familiar no momento em que nascemos; há desse lado, uma limitação que seria mais clara, sem dúvida, se outros interditos variáveis, arbitrários aos olhos dos que não se submetem a ele, não estivessem aí confundidos. No centro, um núcleo bastante simples, bastante constante; em volta, uma mobilidade complexa, arbitrária, caracteriza esse interdito elementar: quase por toda parte se encontra o núcleo sólido, e ao mesmo tempo a mobilidade fluida que o cerca. Essa mobilidade dissimula o sentido do núcleo. O núcleo não é ele próprio intangível, mas, ao abordá-lo, percebemos melhor o horror

primeiro, que se repercute ao acaso, algumas vezes de acordo com a comodidade. Trata-se sempre essencialmente de uma incompatibilidade da esfera onde domina a ação tranquila e moderada com a violência do impulso sexual. (BATAILLE, 1987, p.50)

Dentro de uma situação real, em circunstâncias normais diante do jogo social, o incesto é algo repugnante, monstruoso. Em nós existe um ranço, um sentimento desprezível sobre atitudes incestuosas. Bataille (1987), nos alerta sobre um núcleo sólido, familiar, aquele que é formado dentro das limitações que foram estabelecidas. Todavia, as regras não foram definidas com clareza, cada sociedade apresenta seus interditos conforme suas tradições, que em sua maioria segue princípios e leis conforme suas necessidades, que podem ser variáveis.

Para Bataille (1987), o aparecimento do trabalho, dos interditos e uma insuperável náusea marcam o distanciamento entre o homem e o animal. Seguindo esse raciocínio, o homem seria um animal que não aceita sua natureza, por isso transforma o mundo exterior, e o faz à medida que nega seus instintos. Em razão desse fato, vive num mundo de negação, negação de si mesmo, recusa, e tudo que o torna *humano*.

É necessário ainda concordar que as duas negações que, de um lado, o homem faz do mundo dado e, de outro, de sua própria animalidade, estão relacionadas. Não cabe a nós dar uma prioridade a uma ou a outra, nem de procurar saber se a educação (que aparece sob a forma de interditos religiosos) é a consequência do trabalho, ou o trabalho a consequência de uma mutação moral. Mas enquanto existir o homem, de um lado haverá o trabalho e, do outro, a negação por interditos de sua animalidade. (BATAILLE, 1987, p. 202)

A imagem criada a partir das lembranças da senhora mostra o lado malicioso de uma adolescente que, desde os doze anos, provocava o tio sensualizando seu corpo sobre o dele. Nessa obra, as torturas se resumem a estados psicológicos. A carne é preservada, porém, o espírito das vítimas fica preso a um jogo de poder e submissão. Como vimos, o tio é um libertino, prisioneiro dos prazeres sexuais. Ao perceber sua fraqueza, a narradora, ainda adolescente, usa de toda beleza e sedução que uma ninfeta possui, para atrair sua presa. Uma vez fisgada, a presa torna-se um refém de suas vontades. Os episódios com o tio nos revelam uma total inversão de valores. Não deveria ser o tio um covarde, aproveitador da fraqueza de uma garotinha? Como pode uma menina ser capaz de arquitetar tantas maldades? Essa resposta nos é dada pelo entrelaçamento das

histórias. Tanto no momento em que a personagem, na sua fase adulta nos fala ao texto, nos mostra uma desenvoltura na linguagem que converge para certa ausência de regras, como também, a própria cena temática relatada nos conduz para tal ausência. O tio não é o carrasco, pois é mostrado como um ser impotente diante da sedução, ele está condenado ao desejo, aos poucos momentos em que ela permite ser tocada.

Com efeito, a linguagem estimula os caminhos que serão seguidos pelo leitor. Por meio de um viés literário, Ubaldo foge dos moldes pornográficos que essas ações podem suscitar no leitor e transfere a violência do ato sexual para deleites. Assim, não deixa espaço para possíveis julgamentos morais, o que há nessas passagens é uma fuga da realidade, dando vazão ao esvaziamento dessas ações. Tal situação só é possível por causa da estética do texto, o enlace das ideias é organizado pelo discurso anônimo e, por vezes, autoritário da personagem. Ela se reafirma a todo o momento, expondo um estilo pouco comum de doação.

Segundo Bataille (1987, p.199), *“A formação do erotismo implica uma alternância da atração e do horror, da afirmação e da negação.”*, assim, podemos depreender que o incesto evoca o erotismo, uma vez que ele gera essas contradições. Ele impera dentro do vazio das incertezas, quando não importa a razão, e sim os instintos mais perversos extraídos do inconsciente. Instintos esses, que guiam a personagem diante de suas reverberações e são elucidados pela condição de doação que ela faz parecer. Em prática, essa forma de prazer pelo estranhamento, pelo grotesco, resulta na sustentação de doar amor a qualquer custo.

Eu era louca por meu irmão, ensandecida, fanática, quem falava qualquer coisa dele virava meu inimigo. Ele era lindo, parecia comigo, só que mais bonito ainda, era grande como eu, tinha os mesmos lábios, os mesmos olhos verdes, um bigode indizível [...] tinha orgasmos pelos peitos igual a mim, orgasmos completos, tinha um ofegar inimitável na hora de gozar, tinha a melhor trilha sonora de que já participei [...] eu subia pelo céu quando ele levantava o meu traseiro e me transfigurava numa potranca sendo enrabada pelo puro-sangue seu irmão, o único que soube ser tudo, macho, puto, fêmea, descarado, sádico, masoquista, mentiroso, verdadeiro, lindo, feio, disposto, preguiçoso, lindo, lindo, lindo, lindo, meu irmão Rodolfo. (RIBEIRO, 1999, pp. 93/94)

A descrição detalhada do corpo do irmão, assim como as ações da personagem em meio aos deleites eróticos de emoções divididas com intimidade, mostra uma relação incestuosa distinta daquela citada anteriormente, quando a narradora se entregava a certos prazeres proibidos com o seu tio Afonso. Nesse caso, temos outra forma de incesto, vinda da doação, do amor sem medidas pelo próprio sangue. A personagem faz ressurgir nessa passagem sentimentos nobre como o respeito, o afeto, a admiração, o amor; porém, esses sentimentos são substanciados em ações vulgares e violentas, o que nos leva a sentir certo horror, mesmo diante de detalhes picantes. As palavras citadas aqui trazem em si uma violação dos limites estabelecidos, visto que dá margem ao vazio. Nesse momento, acontece uma explosão de sentimentos advindos da essência, da própria vaidade, que é algo humano. No entanto, há uma forte carga de irracionalidade que se sobrepõe à nobreza dos sentimentos suscitados, sendo que tal irracionalidade ocorre pela distorção dos conceitos. O desejo desenfreado pelo outro de si, seu próprio sangue, faz parecer um desejo em tomar-se para deleites carnavais, desejar o próprio corpo, situação que não seria possível dentro do espaço denotativo que a história possa gerar em leitores desatentos.

Não obstante, existem outros espaços a serem explorados, aqueles que só podem ser percorridos se seguirmos por um viés literário. Dessa forma, a linguagem diz mais do que possamos imaginar, e a nossa personagem passa por uma transformação, ou seja, de gente passa a ser voz, para então tornar-se linguagem. À medida que nos chocamos com os absurdos narrados com extrema vulgarização da linguagem, percebemos que a personagem desaparece, e o que passa a existir é ausência.

Em razão das ações citadas, podemos dizer que as descrições dos atos sexuais pela personagem, despertam o erotismo de forma madura, sem cair em lugares comuns. Sendo assim, o desejo pelo próprio corpo só seria imaginado diante de uma criação, dentro de um espaço literário, já que a história narrada nos leva a pensar em duplicação do mesmo corpo. Essa condição pode ser depreendida a partir das armadilhas literárias deixadas no texto. Assim, a personagem descrita pela senhora se parece com quem a descreve. É como se estivesse falando de si ao vento, deixando escapar detalhes de seu próprio ego, como se descrevesse a própria imagem refletida no espelho. Esse comportamento sombrio nos revela o narcisismo da senhora, que se mostra altiva e inescrupulosa. Com isso, essa

personagem está acima de qualquer juízo, não importa a moral, muito menos os costumes, o que importa são as sensações que emanam da essência do ser, da interioridade.

Em suma, podemos depreender que as relações incestuosas exalam certo desconforto por conta do estranhamento do imediato, contudo, os abismos literários criados pela voz transgressora nos levam a uma fonte de incertezas, e nos reencontramos em outra esfera, traçada por um viés literário. Esse caminho transcende todas as realidades para desaguar na fonte do encantamento.

2.3- A cor do pecado

O pecado é um signo muito utilizado no universo da religião, seus designios são frutos da proibição. Relativo a este signo temos Eros, popularmente conhecido como deus do amor, no entanto é mais plausível dizer que Eros é o deus do trágico. Deste, temos o erotismo, que tem suas origens identificadas em documentos bíblicos e em pinturas rupestres. Primeiro, houve a existência de um desejo consciente do homem por sexo, diferenciando-o dos animais. Depois com o trabalho, a atividade sexual fora diminuída aos poucos, sendo condicionada ao momento de recreio, de descanso. Assim, na medida em que o homem foi evoluindo sua consciência, maior era o seu ritmo de trabalho, tornando os instantes de prazer cada vez mais escassos. Essa situação gerou mais volúpia, mais desejo sexual, e por conta disso nasceu um mundo secreto.

“TUDO NO MUNDO É SECRETO”, eis a frase que aparece nas páginas iniciais do romance, perdida em meio a uma página de cor vermelha. A combinação do vermelho inundando toda a superfície do papel forma um jogo metafórico. As linguagens entrelaçadas, frase mergulhada em tinta vermelha, sugerem uma pintura que ainda não existe, só há um espaço que pressupõe a negação do real. Ao nos confrontarmos com essa frase, percebemos o uso da metalinguagem, posto que haja possibilidades várias de leituras, acionadas pela sugestiva frase saindo ou entrando na superfície vermelha. Em meio a esse espaço sugerido, podemos encontrar nas entrelinhas do relato, a seguir, um mundo proibido. Seria esse mundo a própria literatura?

Para compreendermos melhor essa questão, recorreremos a Barthes (2007), quando afirma que:

A literatura nunca refletia sobre si mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre o seu ser), nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma ela falava mas não falava. Mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura. (BARTHES, 2007, p.27)

Diante mudança de visão que recai sobre o texto literário, exposta por Barthes, a literatura compreende dois universos, o universo da linguagem, contendo todas as figuras, símbolos a serem decifrados por olhares diferentes, sem compreender de fato a densidade desses olhares, uma vez que não há um começo e nem um fim, não existe limitação para a palavra literária. E o outro é a crítica, que antes se limitava a tecer comentários sobre a obra, contribuindo com sua visão apurada a cerca das obras de cada época. No entanto, ocorreram mudanças significativas, com o passar dos anos, e a crítica literária veio entranhar-se entre as barreiras da própria obra, e calçou seu espaço de forma cativa, partindo de dentro para fora, assim, temos o que Barthes (2007), chama de metaliteratura. De acordo com essa visão, a linguagem percebe os anseios dela mesma, e sugere situações provocantes no texto, com o intuito de compreender e deixar-se compreender, abrindo passagem para os caminhos a serem trilhados pela linguagem.

Ao recorrer à frase *“TUDO NO MUNDO É SECRETO”*, a linguagem sugere por ela mesma, a ideia de que encontraremos no decorrer do texto um mundo secreto, com *uma* carga de atos proibidos. O mundo sugerido advém da negação da palavra como objeto bruto, e os sentidos se constroem à medida que a frase mergulha sobre um vermelho sangue, quente e provocante. Uma cor que nos confunde, que subverte os valores pré-estabelecidos pela civilidade. Essa cor choca e assume diversos conceitos.

Vermelho. Universalmente considerado como símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998)

Pelo fragmento em destaque, podemos depreender que a cor vermelha é quente como fogo, como o sangue, representa vida e representa símbolos distintos, conforme o campo visual. O fogo simboliza algumas culturas religiosas como a doutrina hindu. Ele tem seu lado destruidor, e em razão disso, no contexto bíblico

simboliza Lúcifer. Para o Budismo, o fogo simboliza um estado interior, conhecimento penetrante, iluminação e destruição do invólucro. Por outro lado, o fogo pode representar vida, porque consome, aquece e ilumina. Comparada ao fogo, a cor vermelha pode representar diversas ordens: para a religião, o vermelho representa o pecado em todas as suas atribuições, uma vez que atrai um campo negativo, segundo as convenções cristãs. As associações ao reino do inferno e ao demônio são frutos da negação e representam a visão limitada do senso comum.

A cor vermelha pode representar a morte, mundo desconhecido e temido por todos. É mostrada também em contextos criminosos e violentos. É ainda a cor do sangue que corre em nossas veias, fato que se opõe a morte, posto que seus caminhos são longas passagens pelo universo do corpo. Neste caso, o vermelho é vida, cor quente e vibrante, cor viva que habita nossas artérias e faz pulsar nossas emoções. Assim, a cor vermelha, segue correndo sobre a humanidade, transmutada em muitas faces, sendo estas representas ideais de liberdade, luta e revolução. Ao mesmo tempo em que representa morte, representa vida, mesmo quando em sua ambivalência pode ser associada ao comunismo e a revolução, da mesma forma, em que simboliza o nazismo e a guerra, situações antagônicas suscitadas pela cor vermelha por meio analogias.

Existem muitos desígnios de cunho popular que envolvem a cor vermelha, de um lado temos o pecado e a negação e do outro o amor e a vida. Em meio a essa combinação temos Eros, um deus que subjaz o amor e deste, temos a junção de todos os símbolos, porque Eros é paixão, é morte, é magia, é amor, é o sagrado e o profano, é o trágico. E dele vem o erotismo, que nasceu a partir das proibições feitas pelo cristianismo, daí o peso que recai sobre o pecado da luxúria. Este é de natureza dionisíaca, uma vez que suscita um mundo sem regras, cheio de orgias e relações libidinosas. Junto a esse mundo, temos a cor vermelha perpassando por todo o universo inescrupuloso dos cultos libertinos, posto que na luxúria Eros se junte a Dioniso, ainda que sob a égide do prazer.

O mundo secreto do qual nos fala o texto é o mundo da arte, o mundo em que tudo é possível, porque não se espelha na realidade, é onírico. É o mundo da apreciação, dos prazeres, cheio de abismos, onde há uma entrega total do ser. Da mesma forma, temos nessa obra, o ser da linguagem construído por alegorias. A frase supracitada sugere o vermelho, o proibido e a negação de tudo o que é comum. São combinações que vem a convergirem para o mesmo lugar, a voz da

luxúria, convidando o leitor para uma visita ao mundo perigoso do prazer. Portanto, temos uma linguagem metaforizada, com símbolos diversos, constituídos numa mulher incomum, representante da *desrazão*. Ela foge dos padrões e se atira sobre os deleites materiais, instintivos, mas também tem uma consciência libertadora.

Como a arte, a personagem invade o campo das sensações, e por alguns instantes temos a leve sensação de que ela é a luxúria. Daí, podemos dizer que ela é a alegórica, e em torno dela há um jogo simbólico que a liga ao desejo material da carne e ao prazer de sentir-se envolvido pela linguagem do texto. Esse prazer desmedido, gerado pelo pecado não é uma regra, é, em verdade, um estado da alma. E isso é possível em momentos únicos, de contemplação, como quando estamos inebriados de um prazer artístico. A sensação de ler um texto literário é a mesma que temos ao ouvir uma música que apreciamos ou quando observamos uma pintura que nos leva a várias viagens. Todos esses instantes, são tocados pela arte, e só por ela nos perdemos e nos encontramos, ela nos toca profundamente, enquanto passamos por caminhos efêmeros costurados pela sutileza de suas cores.

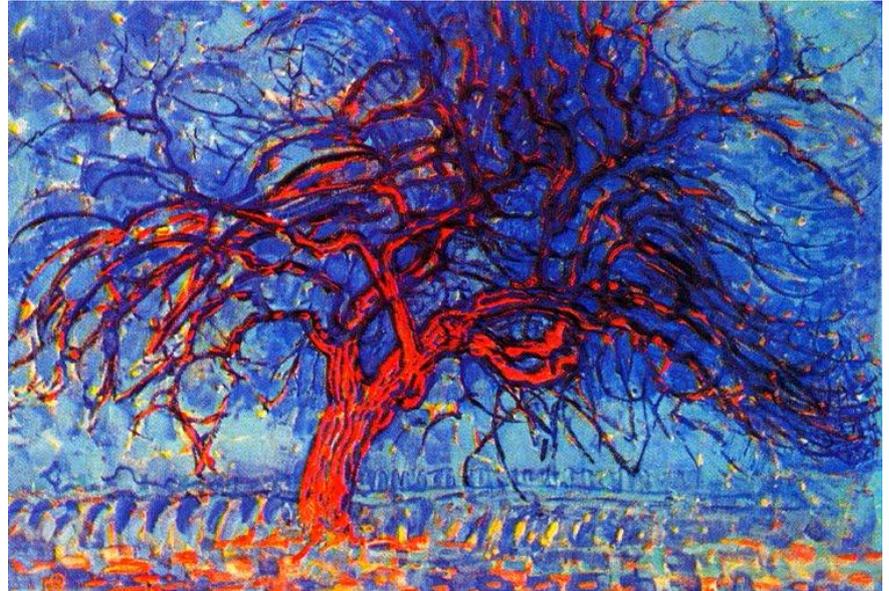
Quando afirmamos sobre a negação da palavra, fundamentamos-nos em Blanchot (1987), ao dizer que a palavra literária e a palavra do mundo não comunicam exatamente o que elas prometem e nem o que se supõe que elas possam comunicar, visto que entre a palavra e seus possíveis significados existe um abismo que os afasta. Assim, a palavra não diz sobre o mundo e as coisas, ela diz a falta que há no mundo e nas coisas, ou melhor, a falta que há em si mesma. *“Minha palavra é ao mesmo tempo uma afirmação e uma negação do mundo inteligível, uma afirmação e um esquecimento do princípio da contradição.”* (BLANCHOT, 1987, p.108)

O mundo é como uma imensa biblioteca, cheio de enigmas, mistérios que esperam por alguém que os entenda, que os decifre. Da mesma forma temos linguagens diversas que estão jogadas ao vento, substanciadas em cores, formas e fatos. De acordo com essa forma de pensar, podemos recorrer às afirmações de um bibliotecário que tenta compreender em sua busca incessante, todos os enigmáticos livros que formam infinitas linguagens dentro do hexágono. Assim, Borges em *A Biblioteca de Babel* (1999), nos mostra que a literatura com sua imensa gana de existir, nos leva a diversas combinações de palavras, infinitas são as possibilidades.

Acabo de escrever infinita. Não interpolei esse adjetivo por costume retórico; digo que não é ilógico pensar que o mundo é infinito. Aqueles que o julgam limitado postulam que em lugares remotos os corredores e escadas e hexágonos podem inconcebivelmente cessar – o que é absurdo. Aqueles que o imaginam sem limites esquecem que os abrange o número possível de livros. Atrevo-me a insinuar esta solução do antigo problema: A Biblioteca é ilimitada e periódica. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem). Minha solidão alegra-se com essa elegante esperança. (BORGES, 1999, p. 42)

Conforme o pensamento borgiano de que as palavras, imagens, objetos, linguagens e coisas se relacionam e podem se repetir de forma desordenada, podemos então, estabelecer relações entre uma obra literária e outras formas de expressão artísticas como a pintura, a música, o canto. Ao observarmos essas diferentes manifestações de linguagem que dialogam entre si em *A Casa dos Budas Ditosos*, vimos que a personagem aos poucos se desmaterializa, deixa de existir como forma fixa e transcende. Ela está no tempo da memória, viva, intensa, e se apresenta em outra vertente mais madura, em busca de um estimulante que a mantenha viva. Tal condição se revela aos poucos, à medida em que os fatos se lançam ao infinito suas reflexões ganham outras dimensões, e somos atraídos para dentro de abismos literários.

Em meio aos caminhos metafóricos da linguagem, a cor vermelha ganha espaços distintos. Ela é o erotismo, é a luxúria, é a vida, é a morte, entrelaçando as imagens, percorrendo todo o contexto da obra. Com isso, lançamos um novo olhar sobre esse romance, um olhar desafiador, que vai além das entrelinhas do universo enigmático de Ubaldo e segue abrindo novos rumos, em direção a outros diálogos. Se a partir de uma ótica borgiana, em que podemos misturar linguagens diferentes e construir outros significados, pudermos escolher uma obra e associá-la a diversas coisas, então chegamos a um ponto em comum, o da arte pela arte. Para tanto, observemos a pintura abaixo e dela percebamos que ressurgem significados que nos remetem ao texto *corpus* de nossa investigação.



Piet Mondrian, *A Árvore Vermelha*, 1908.

A *Árvore vermelha* é uma metáfora bem intensa, se vista a partir do universo da pintura de Piet Mondrian. O jogo entre o vermelho e o azul caracteriza outros sentidos, como duas pulsões: uma ressoa vida e a outra parece anulação, afogamento, morte. Com isso, notamos que há uma harmonia simbólica entre as cores: elas dividem o mesmo espaço. Dessa correlação, surge uma imagem representativa, uma figura icônica centralizadora, a árvore. Da mesma forma, reconhecemos a figura do romance ubaldiano como um ícone - a mulher, a figura feminina -, no entanto, ao longo das páginas, ela se transforma e, aos poucos, a imagem de mulher se desmaterializa.

De acordo com Umberto Eco (1991), em sua *Obra Aberta*, mesmo quando não sabemos se havia ou não no autor uma intenção simbólica e tendência ao indeterminado ou ambíguo, a crítica se encarrega hoje de ver toda a literatura contemporânea estruturada em aparatos simbólicos. Esse tipo de crítica considera a obra literária como contínua possibilidade de aberturas, reserva indefinida de significados.

Uma obra assim, entendida é, sem dúvida, uma obra dotada de certa "abertura"; o leitor do texto sabe que cada frase, cada figura se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; inclusive, conforme seu estado de ânimo, ele escolherá a chave da leitura que julgar exemplar, e *usará* a obra na significação desejada (fazendo-a reviver, de certo modo, diversa de como possivelmente ela se lhe apresentara numa leitura anterior). Mas nesse caso "abertura" não significa absolutamente "indefinição" da comunicação, "infinitas" possibilidades da forma, liberdade

da fruição; há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor. (ECO, 1991, p.43)

Dentro do espaço bidimensional, reconhecemos a figura da *Árvore Vermelha* nessa pintura de Mondrian, mas se observarmos mais atentamente podemos perceber outros fatores que apontam para uma profunda transformação da árvore. Quando pensamos no motivo que a fez diferente, também notamos que existem fortes metáforas apontando para a natureza do poético, expressa nesse quadro. Para Aguinaldo José Gonçalves (1984), em *LAOKOON REVISITADO*, tal natureza só pode ser percebida pelas relações que transcendem as descrições de aspectos plásticos manifestados de forma imediata. Assim, o que atrai e ao mesmo tempo incomoda na árvore é o seu modo de tornar-se “outra”. Nesse sentido, temos num primeiro plano, uma imagem contemplativa, visto que o artista é ousado em seu jogo de cores que alternam entre o vermelho e o azul. São essas cores, que atraem o olhar do espectador á primeira vista. Em seguida, o ícone árvore pode ser visto e identificado no centro da tela. Um olhar despercebido pode contemplar e entender que ali existe uma árvore em meio a um universo azul. No entanto, aos poucos, a imagem da árvore faz parecer outra imagem, trazendo consigo um novo conceito, e o espectador é atraído para uma nova compreensão desse universo árvore.

A motivação composicional da obra envolve muitos aspectos na construção do todo, numa espécie de interpenetração das partes, que, de certa maneira, se tornam indivisíveis. O resultado é unitário e coerente na dissonância, não permite a perscrutação dessas partes, mas é nessa conjunção que percebemos a unidade e nos envolvemos com sua evocação. O quadro é silêncio e é por meio do olho e do pensamento que o movimento verdadeiro se manifesta. É uma fala que se movimenta com sua própria língua. *A Árvore Vermelha* é uma obra que se contorce em várias direções, numa convulsão que se prende e se controla no processo de perfuração da natureza. É nesse retalhamento que as questões mais decisivas da relação entre a arte e a realidade aparecem. [...] Numa primeira instância, tem-se a presença da árvore, que o olho não consegue abstrair de sua condição referencial por ser um elemento extraído da natureza e imbuído de uma forte tradição mítico-arquetípica. Logo depois, as cores, categoria básica do trabalho pictórico, atuam como ponto de partida, já presente no título, e propõe o *estranhamento*, que remete para outra esfera da realidade, ou para o universo essencial das imagens. (GONÇALVES, 1984, p. 249)

Seguindo essa visão, podemos compreender que a pintura de Mondrian pode nos levar a diferentes caminhos. Se levarmos em conta a visão de um espectador que é apanhado por uma contemplação pelo jogo de cores e a figura icônica árvore, teremos uma leitura superficial do objeto. O vermelho vivo envolto de um azul místico são as várias partes que se unem, evocando um universo metafórico, que passa despercebido pela ação contemplativa. Mas, diante do silêncio, um olho mais apurado pode perceber outros ângulos da mesma figura. Ela não é uma árvore comum, se contorce de forma conflituosa, e a presença dela dada como real, se esvai, evaporando, daí cria-se um novo jogo de sentidos. Neste, temos o estranhamento, a árvore se desmaterializa e parece um objeto suspenso, algo que não se fixa em nada. Uma imagem com extremidades flexíveis, que se movimenta em direção a um mundo azul.

Em meio a essas transformações, o vermelho começa a ganhar um espaço novo, como se fosse guiado por uma corrente de artérias, percorrendo todo o ser árvore. As pinceladas evocam situações contrastantes, em meio à superfície azul, a imagem viva do vermelho aparece, contornando as linhas que rutilam o corpo da árvore, porém, em certos momentos, a árvore deixa sua vermelhidão para esconder-se numa atmosfera mórbida. Assim, temos um jogo simbólico de cores. E aos poucos, o ícone árvore se evapora e passa por um processo de transformação, uma vez que, a mesma árvore deixa de ser vista como um objeto e se personifica.

Em *A Casa dos Budas Ditosos*, acontece algo semelhante, em meio a uma dinâmica inversa. A personagem diz tanto de si mesma, que deixa de existir, passando por uma metamorfose, vai saindo do campo paradigmático que nos leva a identificá-la como mulher e começa a ser o que ela *diz que é*. Com isso, a voz caminha para um processo de alteridade, e ao invés de ser, ela torna-se o que diz ser. Ao contrário da árvore, ela deixa de existir quanto pessoa e transforma-se em linguagem, ou seja, despersonifica-se. Toda essa tensão, gerada pela transformação da personagem, só é possível dentro do universo artístico. *A Árvore Vermelha* de Mondrian também se desmaterializa e renasce numa atmosfera densa, composta por tensões dramáticas, em que podemos enxergar outro plano, que como Aginaldo Gonçalves (1984, p. 252), afirma: “*A palavra que denota, que reúne as ocorrências dessa obra, pode ser sintetizada em relações. As proporções cromáticas se dão por relações entre cores. É uma necessidade de perfurar a natureza e, através dela, ir além, num desvendamento do abstrato...*”.

A personagem de Ubaldo é como a árvore de Mondrian, se tomarmos uma visão referencial dela, encontraremos a imagem de uma *mulher*, em dois momentos distintos de sua vida. Em sua velhice, parece frágil e senil, mas necessita contar a alguém tudo o que viveu como forma de reaver sua virilidade. Não se identifica com a velhice, em momento algum demonstra um comportamento que leve o leitor a enxergá-la como uma senhora idosa. O que ela faz transparecer o tempo todo é que tem muita vida e prefere contar o passado do que mostrar-se frágil e doente. Seu passado é obscuro, cheio de pensamentos e ações perigosas, e ao mesmo tempo, situações vividas, bem proveitosas, partilhadas com o leitor, que sente toda a luxúria deixada em cada parte de seu relato sinuoso.

A redução é a seguinte, sabe o que é a vida? É foder. A vida é foder. Note bem: esta, partindo de mim, é, como eu já sugeri, uma afirmação refinadíssima, não tem nada a ver com enunciados idênticos, mas simplesmente grossos ou instintivos. O meu enunciado é fruto de muita vivência e processamento dessa vivência. A vida é foder, em última análise. É uma pena que a maioria nunca chegue nem de longe à plenitude que esta constatação oferece, uma grande pena mesmo. (RIBEIRO, 1999, p. 140)

A alteridade é uma constante nessa obra, se deixarmos de lado o que temos como referência e tomarmos outros caminhos. Nesse sentido, caminhamos para um universo metafórico, e nele haveremos de perceber o lado criativo da obra. A essência desse texto não está na sinuosidade da personagem, mas em tudo o que ela representa dentro do universo literário. A forma como se expressa, e seus valores, não correspondem ao seu tempo. Uma idosa com características joviais demais, suas reverberações trazem uma autenticidade crítica que subverte os valores morais vigentes. Com um linguajar cortante e irônico nos surpreende quando dispara um elemento novo dentro de uma linguagem aparentemente retórica, expressa certos formalismos. Nessa passagem, ela faz uma autorreflexão sobre a linguagem, mostrando que a constatação que chegou a respeito de tudo está em suas vivências. Dessa forma, somos guiados por outro olhar, aquele olhar metacrítico que citamos anteriormente. A metalinguagem aparece como manifestação crítica ao convencional, visto que defende outra forma de dizer as coisas, distanciando-se dos discursos tautológicos, óbvios e sem sustentação.

Nossa percepção é filtrada pela natureza artística, e por meio dela, nos encontramos em outro plano. Este traz uma imagem diferente de uma visão imediata, nos conduz a caminhos metafóricos, em que personagem se transforma em luxúria, passando por um processo lento de despersonalização. Assim, não temos mais um ícone, a mulher deixa de ser corpo e se esvai, seguindo os passos de suas palavras, traçando um plano construído pelo universo criativo. Ela é tudo o que diz ser, é a própria luxúria, transcendendo por toda a história contada. Ela diz que *dar amor*, assim, todas as suas ações se justificam, enquanto houver amor, Eros se propagará, e por todo o texto, permanecem rutilantes as cores da luxúria.

A mulher é a linguagem, que se despe e se metaforiza com os elementos textuais. À medida em que nos aproximamos do texto, ele nos apresenta cores novas, em meio a todo o vermelho remanescente que há no pecado. Temos uma obra alegórica e metafórica, em que podemos identificar a personagem se rebelando em diversas linguagens, uma vez que se desmaterializa e compõe um jogo de sentidos, de mulher passa a ser símbolo, que nos envolve a partir de um estranhamento gerado por uma linguagem fruidora, que nos provoca e ao mesmo tempo nos atrai para o universo artístico que a criou.

Contudo, podemos perceber que a mulher do texto é essa árvore de Mondrian, essa imagem conflituosa que se movimenta e se contorce diante da realidade. É a arte ganhando espaço e atraindo nosso olhar, que às vezes se perde no vazio da contemplação. Mas a arte tem a função de nos libertar da realidade que nos cerca e nos transporta para uma dimensão paralela a esse universo existencial. É através dela que encontramos um refúgio, um lugar incomum, para onde possamos nos perder e ao mesmo tempo encontrar outras visões, outras realidades.

III- A LINGUAGEM TRANSGRESSORA – DE SADE A UBALDO

“São estas as minhas virtudes – bem como os meus vícios – orgulhosa ira -, tudo levando ao extremo, de um desajustamento do pensamento face aos costumes que não tem igual, ateu até o fanatismo, eis em duas palavras o que eu sou, por isso, mais uma vez digo, matai-me ou aceitai-me tal como sou, porque nunca mudarei.”

Marquês de Sade

De acordo com o prefácio do livro *Em duas palavras o que eu sou* (1970), Donatien Alphonse-François, o Marquês de Sade (1740-1814), foi um espírito atormentado, uma voz que lutou pela liberdade, fazendo de si mesmo uma vítima de suas próprias concepções revolucionárias. Tornou-se escritor dentro da prisão, mesmo tendo escrito pequenos ensaios antes. Viveu aprisionado por quase trinta anos em onze diferentes prisões sob três regimes distintos, e quanto mais seu grito surtia efeito sobre a sociedade da época, mais perigoso se tornara para os seus sentenciadores. Em suas cartas dizia ser ateu até o fanatismo e não mudaria isso por nada. Assim, defendia uma visão racional das coisas, bradando contra Deus, a religião e a moral da sociedade de sua época, contra o governo que passou por mudanças, pois Sade viveu em plena Revolução Francesa e foi submetido a julgamentos desde a monarquia até a chegada do governo republicano.

O livro *Em duas palavras o que eu sou* (1970), apresenta relatos e depoimentos do Marquês de Sade em cartas escritas para sua esposa, Madame de Sade e para uma amiga Mademoiselle de Rousset. Tais depoimentos revelam um Sade revoltado com a política, a religião e a sociedade, bem distante dos moldes pornográficos rotulados pelos termos *Sadismo* e *Sadomasoquismo*. A obra em questão, nos mostra o desejo de um escritor por escrever, escrever com volúpia, tanto que mesmo quando lhe faltara a tinta, buscou diferentes alternativas para não entregar-se, fez escrita com o sumo do limão, quando se viu desesperado, porque seus algozes sabiam que o que lhe afligia era perder o seu maior vício, escrever.

Contudo, o grito oprimido de Sade foi sufocado pelo desejo e pela dor, mas isso não o impedira de transformar escrita em arma, e em cada palavra uma

tentativa, em cada tentativa, uma esperança de ser ouvido. E assim, converteu em discursos profanos denúncias contra todos os governos que o mantiveram em cativeiro, não se calou nem mesmo diante das ameaças e punições. Pelo contrário, surpreendeu a sociedade de seu tempo, com textos eróticos que retratavam fatos polêmicos e críticas aos cânones da época, revelando aos poucos, uma *linguagem transgressora*. Seus escritos não foram apreciados e nem compreendidos em seu tempo.

Em *Justine ou Os infortúnios da virtude*, percebemos denúncias de abusos cometidos por clérigos, submetendo jovens ao adultério, utilizando os princípios de obediência ao Deus único, para obrigar a sociedade a temer os castigos destinados aos desertores, os fracos, aqueles que não seguem às leis de Deus. Os sacerdotes cometiam diversas atrocidades sob o jugo da lei criada por eles, para condenar e matar inocentes, tornar jovens suas escravas sexuais, tudo sendo legitimado pelas escrituras sagradas, que eram de poder da igreja e utilizadas para alimentar suas mentiras e corrupção. No caso dessa obra, a transgressão não ocorre somente pela temática, posto que haja indícios de uma linguagem erótica que não corresponde aos padrões da época.

O criador de *Justine*⁹ e de *La Nouvelle Justine*¹⁰, com sua linguagem transgressora, chocou toda a sociedade francesa do século XVIII, para depois ser esquecido, uma vez que sua obra fora relacionada à sua própria vida desregrada, coberta de escândalos, cheia de acusações de violências e atos libidinosos. No entanto, o esquecimento não perduraria para sempre, e no século XX, sua biografia e obras foram divulgadas para o mundo e apreciadas por vários estudiosos como Apollinaire, que afirmou sobre Sade, “*o espírito mais livre que jamais existiu*”.

3.1 - Sade e a transgressão

Durante muito tempo a sexualidade foi tratada como assunto proibido, o desejo devia ser contido diante de crenças e misticismos. Dessa forma, não existia um espaço para o extravasamento, o prazer dos corpos, a embriaguez e todos os gozos ilimitados do corpo gerados pelo inconsciente, e sim, limites ditados pelo sagrado. Por conta disso, a conduta do homem seguia conforme o seu ritmo de

⁹ Esta obra teve sua primeira publicação em 1788.

¹⁰ Primeira publicação entre 1797 e 1801.

trabalho, sem o trabalho o tempo ficava longo, vazio, e logo se perdiam os limites da lei e da razão. Segundo essa forma de pensamento, acreditava-se que os excessos geram o pecado, que são contrários aos interditos criados pela consciência espiritual e o pecado é gerado pela transgressão, a falta de limites. Assim, o erotismo na literatura era fruto da desordem, da profanação, posto que até a época de Sade os escritos se voltavam para situações exteriores como as influências cristãs e épicas.

O contexto literário, de obras que antecedem o século XVIII, mostra que existem vários fatores que influenciaram a linguagem desse período, como os limites estabelecidos pelos valores sociais. Isso ocorria por conta de princípios voltados para as leis de convívio. Assim, o homem gastava seu tempo com o trabalho, porque necessitava deste para sobreviver, e as relações sexuais, aos poucos, foram sendo limitadas, praticadas às escondidas. A literatura da época procurou manter essas relações conforme os princípios religiosos, seguindo uma linguagem voltada para os cânones estabelecidos. De acordo com essa postura, o desejo e a penetração que faziam desfalecer, eram entendidos como violência, sendo considerados como pecado, portanto, transgressão aos princípios sagrados. Somente o amor, sentimento puro e divino, era defendido como verdade única e consensual.

No mundo contemporâneo, cada um responde por seus atos, mesmo que ainda exista a escória, a desordem pode ser contida pelas leis que regem a humanidade. É por conta de seguirmos normas que somos diferentes de animais, temos consciência plena de nossas ações, e não cabe agirmos de forma instintiva, desenfreada. O simples fato, por exemplo, de um homem sair por aí sem roupas pode gerar sérios problemas com a justiça. Esta ação pode ser interpretada como um crime, visto que é uma transgressão às regras que compõem o jogo social.

Podemos dizer somente que, em oposição ao trabalho, a atividade sexual é uma violência que, enquanto impulso imediato poderia perturbar o trabalho: uma coletividade laboriosa, no momento do trabalho, não pode ficar à sua mercê. Somos pois levados a pensar que, desde a origem, a liberdade sexual teve de ser limitada pelo que se pode chamar de interdito, sem, no entanto, nada podermos dizer dos casos em que ele se aplicava. Quando muito, podemos acreditar que, inicialmente, o tempo do trabalho determinou esse limite. [...] o homem é definido por uma conduta sexual subordinada a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece "interdito" diante da morte e da união sexual. Ele não é inteiramente, mas num e noutro caso sua reação difere da dos animais. (BATAILLE, 1987, p. 47)

Para Bataille (1987), se pensarmos no homem quanto ser social, podemos dizer que ele está condicionado às regras de convívio, isso o torna diferente dos animais. Porém, essa visão só ocorre dentro de uma realidade sociocultural, e nela somos subordinados às regras que integram o jogo. Tal condição, não limita o espaço literário. Os interditos são frutos da lei e da razão, e ocorrem somente para que o homem não ultrapasse os limites estabelecidos pela sociedade. Diante desses fatos, a sexualidade era vista como um ato de violência, e não havia uma discussão sobre o assunto, porque na época de Sade a sociedade era regida por princípios morais e religiosos. Tudo começou a partir do momento em que o homem se organizou em sociedade, e as relações íntimas passaram a fazer parte dos limites estabelecidos conforme as regras do jogo.

Ainda de acordo com Bataille (1987), “*o erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão.*”, mesmo sendo um dos aspectos da vida interior do homem, o objeto de desejo está do lado externo e a escolha dele, depende do desejo individual de cada um, e o desejo pelo objeto responde à *interioridade*, é algo só dele, e isso varia de pessoa para pessoa. Cada um de nós é um ser capaz, que potencializa suas escolhas. Mesmo estando de acordo com a maioria, a escolha do homem é diferente do animal, porque o homem possui mobilidade interior, e possui atitudes infinitamente complexas. O animal possui uma vida subjetiva, bem semelhante a dos objetos, as ações são movidas apenas por instintos, mecanicamente ativados por situações puramente biológicas.

Os vestígios do trabalho aparecem desde o *paleolítico inferior* e o sepultamento mais antigo que conhecemos data do *paleolítico médio*. Na verdade, trata-se de tempos que duraram, segundo os cálculos atuais, centenas de milhares de anos: esses intermináveis milênios correspondem à mudança a partir da qual o homem se desvencilhou da animalidade inicial. Ele escapou trabalhando, compreendendo que morria e passando da sexualidade livre à sexualidade envergonhada de onde nasceu o erotismo. O homem propriamente dito, a que chamamos nosso semelhante que aparece desde os tempos das cavernas pintadas (*o paleolítico superior*), é determinado pelo conjunto dessas mudanças existentes no plano religioso e que, sem dúvida, ele leva consigo. (BATAILLE, 1987, p. 29)

Bataille ajuda-nos a depreender que o erotismo é um ponto de desequilíbrio do homem. Nesse sentido, o ser se perde objetivamente, uma perda voluntária, ou seja, as imagens externas podem ativar um desejo interior, que devido à

racionalidade humana, pode ser controlado, mas quando isso não é possível, chegamos a um ponto de ausência, perda dessa consciência criada pelos interditos. A partir do momento em que o homem passou a depender do trabalho para sua própria sobrevivência, passou também a compreender que a sexualidade era prejudicial para o rendimento produtivo da atividade laboral. Sendo assim, sua ação foi delimitada, e o erotismo surge, como um desejo reprimido. Devido ao comprometimento do homem com o trabalho, o sexo foi reduzido a ações relacionadas aos momentos de lazer que restam após o esforço que o trabalho lhe absorvia. Dessa forma, a liberdade sexual passou a ser vista como algo proibido aos olhos, restando apenas os instantes de prazer às escondidas. Esses instantes foram limitados cada vez mais, porquanto a sociedade evoluía, maiores eram as crenças e mitos ligados aos atos libidinosos. Por isso, passaram a existir os interditos, e as ações que se opunham a eles eram transgressões.

Em suma, os estudos de Bataille (1987), partem de situações reais, ligadas às regras e costumes sociais, expondo o modo como o homem passou a ser visto como um ser social, como se deu essa organização em grupo e quais os elementos indispensáveis para o estabelecimento das regras que compõem esse jogo social. No entanto, Bataille não se limita a esses valores, tampouco se prende à realidade, pois a sua linguagem ressurgue com força dentro do universo literário, e tais conceitos se ampliam e dão espaço para a *linguagem transgressora*.

A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples; a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. Mas esse jogo vai além de colocar em ação tais elementos; ele os situa em uma incerteza, em certezas logo invertidas nas quais o pensamento rapidamente se embaraça por querer apreendê-las. (FOUCAULT, 2009, p. 30)

De acordo com essa visão, o limite e a transgressão dependem um do outro. Toda vez que a transgressão ultrapassa os limites da consciência humana ressurgue novos limites, é como um jogo circular, toda vez que surge o limite vem a tentativa de rompê-lo, e quando isso ocorre há um movimento contínuo que não cessa. Para Foucault (2009), “O limite e a transgressão devem um ao outro a

densidade de seu ser”, ou seja, não existe limite que não possa ser transposto, assim como a transgressão jamais transporia um limite de ilusão.

Diante dessas informações contidas em estudos de Bataille e em Foucault, podemos perceber que a linguagem transgressora é aquela que se infiltra na ausência de sentidos que a literatura às vezes faz parecer, quando em atos que não correspondem à realidade, percebemos uma ruptura com as regras vigentes tanto na sociedade quanto na própria linguagem. É uma linguagem do vazio, da ausência de sentidos, que faz fluir na natureza dos fatos outra forma de liberdade, que é essa densidade do ilimitado, de poder ir além de todos os interditos, sendo eles voltados para a sexualidade e impostos pela existência de Deus, que seria a lei e a razão.

Segundo Foucault (2009), quando surge na literatura o espírito livre de Sade e a violência com que cria a sua linguagem, surge também a linguagem transgressora. Sendo a transgressão a ruptura com todos os postulados ditados pela literatura que se perpetuou até esse período. Para esse estudioso da linguagem, a literatura nasce a partir do surgimento do ser da linguagem, portanto, antes de Sade e sua linguagem transgressora não existia literatura.

Nesse sentido, podemos dizer então, que o nascimento daquilo que conhecemos como literatura, nos dias atuais, se deu a partir das ideias revolucionárias do final do século XVIII e início do século XIX, quando aconteciam as invasões napoleônicas e o surgimento da mente crítica de Sade por meio de seus escritos. Assim, Foucault considera que a linguagem literária moderna seja resultado de várias experiências relacionadas ao nascimento das ciências humanas e a evolução de algumas teorias visionárias, com base em Borges e Blanchot.

De acordo com esses estudos, as imagens suscitadas pela palavra escrita são repetições de coisas ditas anteriormente, sendo indispensável reconhecer que existe o *ser da linguagem*, a literatura, que surge depois que acontece a morte de Deus nas escrituras literárias. Isso não significa a morte das crenças, a morte da ideia de que existe um Deus único. A morte de Deus na literatura representa a ruptura com as regras que fundamentavam a linguagem literária até esse período, posto que nessa época, os textos traziam muitas influências das leis que regiam os princípios cristãos e também traziam fortes influências de outras crenças. A morte de Deus deve ser entendida aqui como a transgressão a esses costumes. Desse modo, a linguagem contemporânea segue

conforme a sua densidade, e não mais se fundamenta em princípios e leis. Ela segue a partir de um ser, ser este que parte de situações interiores, sentimentos que emanam da própria consciência e da mobilidade interior. Portanto, não há racionalidade que impeça a criação literária, ela vai além de todas as influências exteriores subjugadas pelos preceitos cristãos.

O aparecimento de Sade e as narrativas de terror marcam o período em que Foucault considera que seja o início da *literatura*, tal como conhecemos hoje. Trata-se de situações paradoxais, obscuras, que necessitam de maior atenção, para que possamos compreender melhor sobre a palavra literária. Sobre o nascimento dessa nova linguagem diz Foucault (2009) “*nesse fim do século XVIII, quando aparece uma linguagem que retoma e consome outra em sua fulguração outra linguagem diferente, fazendo nascer uma figura obscura mas dominadora na qual atuam a morte, o espelho e o duplo, o ondeado ao infinito das palavras*”¹¹, ali a literatura tem o seu lugar de nascimento.

Um dos livros mais reveladores do Marquês de Sade, “*Em duas palavras o que eu sou*” (1970), reúne uma coletânea de cartas escritas por Sade, quando ainda estava na prisão. São relatos sobre o cárcere, com fortes acusações aos responsáveis por seu infortúnio. Essas cartas são reveladoras porque em alguns momentos mostram seu estado de loucura, em outros a confissão de alguns crimes, mesmo que não os reconheça, pois segundo ele, sofreu uma pena muito dura e cruel, para tão brandos erros, confessa ser um libertino, nunca um criminoso.

Na verdade creio, minha querida amiga, que a vossa intenção era incutir em mim respeito igual ao que tendes pelos pequeninos deuses que adorais e que tão profundamente vos marcaram. E como vos ides pôr de joelhos perante toda essa canalha, desejaríeis que eu fizesse o mesmo! E que um qualquer ***, um qualquer ***, ou um tal *** ou um *** e um ***, fossem para mim os deuses que são para vós. Se por infelicidade tal ideia tomou conta da vossa cabeça, suplico-vos que a eliminais. A infelicidade não me levará ao aviltamento; (SADE, 1970, p. 27)

Diante das afirmações contidas no fragmento da carta, depreendemos que Sade não era sádico, e sim um escritor que soube romper com os padrões

¹¹ M. Foucault sobre o nascimento da literatura *In*: M. FOUCAULT, *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel de Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa – 2 ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

estéticos estabelecidos até o século XVIII, trazendo um universo literário crítico e inovador. Em sua escrita trouxe um esvaziamento da linguagem, expondo situações que chocam, por serem incompreendidas, mostrando uma liberdade sexual que vai muito além das expectativas do leitor.

Com textos bem distintos das escrituras clássicas, Sade cria um universo literário voltado para a ausência de regras. Para ele, o homem devia abandonar as imposições da igreja da época, que exercia fortes influência sobre a população. Abandonar a Igreja seria também uma forma de exterminar todos os tradicionais poderes transcendentais, principalmente a manipulação dos sacerdotes sobre o povo, em nome de um Deus justo e misericordioso. Uma forma, também, de romper com as regras que regiam os padrões estéticos literários vigentes até o século XVIII, uma vez que, depois de seus escritos, houve uma mudança na linguagem literária, uma desobediência aos cânones, daí a ideia de transgressão da linguagem. Dizia que enquanto houvesse religião o homem não estaria livre, porque Deus controlava as vontades dos homens, e estes se resumiam a uma vida sem pecados, centrada nos valores morais, para não transgredir as leis divinas.

O livro *Justine* reforça essa ideia de ruptura com a linguagem clássica, visto que, sua escrita se encontra recheada de elementos de expressão, que suscitam a violência das palavras ao descrever as cenas eróticas. Estas são conduzidas em meio às ações que mostram longas torturas com varas, chicotes, surras, estupros, espadas e uma série de instrumentos de corte, elementos utilizados em situações criminosas, se descritas conforme os princípios cristãos contidos em obras clássicas.

O espírito atormentado pela busca de ser livre escrevia para libertar-se, e tinha muita ansiedade por escrever; sempre nas cartas a Senhora de Sade pedia um estojo novo, isso era mais que qualquer coisa, era com a escrita que passava a maior parte do tempo. Escrevia com muita volúpia, e tinha uma linguagem desligada das imposições exteriores. Sade revolucionou a escrita, promovendo uma nova estética que trazia o pensamento interior, sendo a sexualidade exposta em forma de linguagem.

Não obstante, a palavra literária possui significados que tomam lugar em seu próprio espaço. Não podemos afirmar que a composição literária de Sade seja autobiográfica. Mesmo que este tenha partido de um ponto negro, condição de prisioneiro, as obras foram criadas sem uma razão, um sentido lógico voltado para a

realidade. Segundo Blanchot em *O Espaço literário* (1972), a literatura é plural, uma vez que abdica da verdade estabelecida no meio social em favor da ambiguidade na elaboração de seu próprio espaço discursivo. Nesse sentido, a palavra não diz o mundo ou as coisas. A palavra diz a falta que há no mundo e nas coisas: “*Minha palavra é ao mesmo tempo uma afirmação e uma negação do mundo inteligível, uma afirmação e um esquecimento do princípio da contradição.*” (BLANCHOT, 1972, p. 108).

Em suma, os relatos do livro sobre a luxúria evocam a linguagem transgressora que surgiu a partir das criações de Sade. Assim, seguindo um viés literário, a palavra é silêncio e desejo, ela transcende e se espalha, e não existe uma linguagem pura, as informações ecoam por várias gerações em lugares distintos e se renovam. “*Tudo no mundo é secreto*”, frase destacada bem no início da obra, abrindo caminhos para diversas possibilidades de leituras que nos levam a tecer outro olhar sobre aquilo que nos aguarda. Diante dessa afirmação, podemos perceber que o mundo literário é um espaço autossuficiente, com leis e regras distintas das estipuladas pelo mundo em que vivemos.

3.2 – Sade e Ubaldo: linguagens e ausência

Em *A Linguagem ao Infinito*, (Foucault, 2009), somos guiados pela ideia de que a literatura surgiu em decorrência da experiência moderna. Durante a década de 1960, Foucault fez várias especulações sobre os problemas relacionados à experiência moderna e a linguagem; sendo esses estudos voltados para importantes descobertas, como a existência do *ser da linguagem*, fato ignorado pela crítica literária até então. Diante disso, a linguagem literária surge da experiência interior, do preenchimento dos vazios deixados pela morte, visto que a escrita tem um caráter de fuga com relação à morte. Para Foucault (2009, p.49), “*a morte, é sem dúvida, o mais essencial dos acidentes da linguagem (seu limite e centro)*”. É o vazio deixado pela morte que faz com que a linguagem se reafirme no movimento da escrita e da fala.

Além de tudo, não há nada de mais em ser politeísta, de certa forma é muito melhor do que ficar acreditando somente num Deus impossível de compreender. E, ainda além de tudo, já estou cansada de não dizer o que me vem à cabeça e olhe que nunca fui de agir assim, mas o pequeno grau em que fui já é demais para mim. Ainda me restam alguns penduricalhos desse legado imbecilóide, de que tenho de me livrar antes de morrer. A doença, esta doença que vai me matar, também contribui para o meu atual estado de espírito. Não sei quem foi que disse que a perspectiva de ser enforcado amanhã de manhã opera maravilhas para a concentração. Excelente constatação. Nada de pessoal com ninguém, não falo para ofender ninguém em particular, é como se fosse uma atitude filosófica genérica. (RIBEIRO, 1999, p. 15)

Com efeito, o vazio deixado pela morte faz suscitar na escrita a linguagem híbrida. Isso pode ser percebido no fragmento em destaque, quando a narradora utiliza na linguagem elementos vulgares em contrapartida aos retóricos. Além de fazer uso da negação, por não ter dito tudo o que realmente pensava sobre Deus, porque obedecia aos limites estabelecidos pela consciência. Com o tempo, e pela experiência de suas vivências, a personagem se entrega ao desequilíbrio, em virtude de uma doença. Por essa razão, acredita que vai morrer, e esse fato a leva a cometer irregularidades em seu modo de expor ideias, e assim, é possível encontrar em suas afirmações a ausência de limites. Essa linguagem livre, direta, rasgada e violenta, faz ressurgir a ideia de transgressão presente nos escritos de Sade. É como se a linguagem fosse uma busca inexorável por uma saída do vazio, uma luta constante contra a morte. Essa busca faz com que percebamos que o ser da linguagem seja constituído por uma recusa, falta de limites, condição transgressiva que advém da palavra escrita.

A protagonista do romance de Ubaldo expõe sua vida íntima por meio de um monólogo interior, em que narra sobre tudo o que viveu. Sua história é marcada por orgias. Desde menina já apresentava uma conduta pouco comum, vivia pelos cantos da fazenda se esfregando com um negrinho. Sempre gostou de viver perigosamente. É ela quem controla toda a narrativa, seleciona os fatos e sequências narrados. Em alguns momentos deixa a sequência narrativa de lado e cita que sofre de uma doença que vai matá-la. Mesmo assim, isso não a assusta. Ela teve uma vida sexual muito intensa e correu vários riscos na juventude, chegou a experimentar cocaína e misturou outras drogas e bebidas. Por alguns instantes, parece que a morte para ela, não é um impedimento, e sim um motivo para preencher o vazio deixado pela ideia de morte.

Em meio a todas as irregularidades de uma vida conturbada, a personagem encontra o seu equilíbrio na escrita. Diante do fim de toda uma trajetória, o papel precisa ser riscado e a história deve ser contada; para isso, a gravação tem que ser concluída. Isso nos leva a crer que, por causa de suas reverberações a personagem se constrói, e em meio a tantas recordações é atraída para a crua realidade, a sua doença, motivo de sua destruição, fato que a torna frágil e senil. Nesse momento, podemos perceber o jogo entre o real e a ficção. O mundo em que ela se encontra doente pode ser entendido como o real, à medida que narra suas confissões, é desprendida de sua realidade.

Diante dos acontecimentos citados, percebemos que a personagem é volúvel, sobre ela não temos a certeza de nada. A única coisa que podemos saber é que algo a incomoda, e não é a vida, e sim a incerteza de que vai continuar vivendo no dia seguinte. Nesse sentido, podemos concluir que é por conta do vazio deixado pela morte que a linguagem literária se reafirma e ganha forma. A personagem continua a narrar sua trajetória porque precisa viver mais, e essa necessidade é o combustível que a faz continuar a sequência narrativa.

A linguagem transgressora é uma constante nos romances modernos. Esse fato ocorre porque a própria linguagem sobrepõe o autor. É ela quem guia o escritor, mostra quais caminhos devem ser seguidos. Os espaços vazios deixados, por conta da possibilidade de morrer no dia seguinte, levam a senhora a reflexões memoráveis de uma vida intensa de erotismo. Essa condição faz do leitor cúmplice de um jogo de sedução, uma vez que este é mobilizado pela linguagem, em sua busca incessante por respostas. Mesmo que haja rebeldia, substanciada na forma como a personagem conta a sua história, à revelia, ela continua condicionada aos limites que a impedem de ir além dos seus labirintos, do mesmo modo em que não pode evitar a sua própria morte.

De acordo com Bataille (1987), podemos perceber que os interditos são necessários, e a linguagem possui regras que existem para serem rompidas, desafiadas, desconstruídas para que se reafirmem outros valores. A linguagem literária tem um valor artístico, é simbólica, por isso consegue preencher o vazio deixado pela morte, ela tem um ser próprio, é autônoma. Segundo essa forma de pensamento, a transgressão não está a cargo do escritor, mas da própria linguagem, que se firma lançada ao infinito, sendo circular, visto que toda vez que surgem as barreiras deixadas pelos interditos, surgem as possibilidades de destruí-las.

Em razão das circunstâncias apresentadas no romance de Ubaldo, podemos seguir nossas especulações a partir da ideia lançada por Blanchot (2005), quando afirma que a obra literária não é algo que *serve para*, mas *algo que é*. Daí, podemos depreender que as obras existem em tempo e espaço, e não cabe mais ao autor o domínio do que foi escrito. Por essa lógica, cabe ao leitor, ou crítico de visão mais apurada, estabelecer relações entre obras coexistentes. E, por essa mesma lente, que filtra as imagens e as relaciona conforme suas linguagens, encontramos proximidade entre *Juliette*, personagem do livro *Justine*, e a narradora de *A Casa Dos Budas Ditosos*. As duas são libertinas e autênticas, se ligam por situações temáticas, quando não estabelecem os limites da razão. No entanto, não existe razão no mundo literário, uma vez que esta é absorvida por circunstâncias.

Enquanto *Juliette* usa de promiscuidades e crimes para sobreviver às mazelas de uma sociedade fragilizada pela revolução, sua irmã *Justine* sofre com os infortúnios por ter escolhido a razão. Tal situação, nos leva a perceber, que *Justine* se acovardou e não desfrutou dos caminhos do prazer, portanto perdeu-se no mundo da razão, ao invés de entregar-se ao universo artístico. Deixou de desfrutar os prazeres de uma vida de glamour e luxúria para seguir os desígnios religiosos e morais.

Em *Justine* podemos perceber, que as personagens são alegóricas, uma representa o sagrado, a outra o profano, uma representa a racionalidade, a outra é a literatura, é a arte. E é a esta última que relacionamos a personagem alegórica do livro da *Luxúria*, posto que ela seja a própria linguagem artística, invadindo, entrelaçando, guiando o leitor. Nesse sentido, a literatura exige o risco, o afundamento, a entrega voluptuosa às armadilhas, aos abismos, fatos que levam ao imaginário, e com ele, à perdição. Assim, na literatura, a *“palavra de ordem é, portanto: silêncio, descrição, esquecimento”*. (BLANCHOT, 2005, p.05)

Da mesma forma com que *Juliette* vive suas paixões e vícios, causa perplexidade pela violência praticada contra jovens e participa de várias orgias. Enquanto que a voz do livro da *Luxúria* goza da sua liberdade em detrimento do sofrimento de outros, agindo com sarcasmo. Esta usa as pessoas que cruzam o seu caminho para seus deleites. É uma alma indomável, entregue ao mundo profano, uma criação que vem nos mostrar um mundo sem limites, conforme suas perspectivas. Não aceita as convenções sustentadas pela civilidade, por vezes afirma ser libertina e em outros momentos se diz adepta de um *sadismo psicológico*.

Não sei. Acho que tenho um traço sádico, não sadismo físico, a não ser muito *light*, como quando fico querendo sufocar alguém sentando na cara dele ou puxando a cara para dentro de minhas pernas, coisa assim bem *light*. Já dei uns tapas, mas a pedido, em homens e mulheres, nunca curti muito. Nunca permiti que me batessem na cara, mas quis experimentar palmadas, chineladas e cinturão leve, não gostei, não repeti. Sou ainda menos masoquista do que sádica. Curto o sadismo superior, digamos assim, mas sem identificar-me com ele. [...] Considero meu sadismo psicológico muito mais interessante, inclusive porque é seletivo, é um prato feito para os analistas. Exemplo desse meu noivo, muitos exemplos, exemplo de tio Afonso, o pior de todos. Tenho certeza de que contribuí substancialmente para o enfarte dele. (RIBEIRO, 1999, p. 82)

A personagem refere-se ao *sadismo* como um estilo de vida, atitude sexual, situação adversa da literatura de Sade. As circunstâncias criadas pela narrativa de Sade levaram o senso comum a criar a ideia de que ações sexuais envolvendo violência, perversidades para satisfazer estranhos prazeres foram disseminadas por suas obras, e atribuíram essas práticas ao termo *Sadismo*. Esse estilo de vida sexual não representa a linguagem de Sade, uma vez que surgiu a partir de elementos temáticos centrados em ações violentas. Quando a personagem utiliza o termo *Sadismo psicológico* não está fazendo menção ao estilo de Sade, mas ao termo criado a partir de ações temáticas de suas obras.

Dessa forma, a personagem cita o *sadismo* para expor seu estilo de vida, que não é nada convencional. Com isso, temos algumas transgressões voltadas para o eixo temático, em que a personagem não segue princípios morais e sente prazer em praticar torturas psicológicas. Assim, ainda jovem transformou um criado do avô em seu escravo sexual, submeteu o noivo a mentiras e humilhações fazendo-se passar por virgem, além de ter torturado o tio com chantagens. Ela se envolve a um jogo perigoso e sem limites, e o faz somente por meio do poder da palavra. Destarte, seus relatos são substanciados em lembranças que, trazem uma forte atmosfera erótica e sentimental. Do mesmo modo de Sade, a personagem dessa obra é tomada por uma vida desregrada e libertina, em alguns momentos diz que está beirando a loucura, e demonstra momentos de fraqueza, mesmo dentro da fortaleza que criou. Em seus instantes de fragilidade, confessa que vai morrer, e por isso, tem que concluir sua longa jornada, por meio da palavra escrita.

O que caracteriza a sexualidade moderna não é ter encontrado, de Sade a Freud, a linguagem de sua razão ou de sua natureza, mas ter sido, e pela violência dos seus discursos, “desnaturalizada” - lançada em um espaço

vazio onde ela só encontra a forma tênue do limite, e onde ela não tem para além nem prolongamento a não ser no frenesi que a rompe. Não liberamos a sexualidade, mas a levamos, exatamente, ao limite: limite de nossa consciência, já que ela dita finalmente a única leitura possível, para nossa consciência, de nossa inconsciência; limite da lei, já que ela aparece como o único conteúdo absolutamente universal do interdito; limite de nossa linguagem; (FOUCAULT, 2009, p. 28).

Segundo Foucault (2009), durante algum tempo a sexualidade ficou lançada em um espaço vazio, onde temos momentos de libertação encontrados pelo nosso estado inconsciente, ligado ao desejo, à loucura, ao prazer que se prolonga toda vez que a consciência anuncia que existe o limite. Em *Sade* a linguagem surge assim, sem limites, tomada pela desobediência às regras, rompendo com os limites da lei e da razão. Antes de seus escritos não existia ser da linguagem, posto que para Foucault as escrituras sagradas e as obras voltadas para crenças e religiões não possuíam a essência que requer a escrita para constituir-se como linguagem literária. Isso nos leva a compreender que a linguagem literária corresponde ao pensamento interior, e não deve prender-se a influências exteriores que sustentaram toda uma época, passando por muitas gerações que acreditavam que a linguagem estava presa a regras e princípios divinos.

A mesma sensação de liberdade literária de *Sade*, no sentido de expor seu estilo e forma de pensamento filosófico, ateu, político, racional, materialista, também pode ser percebida no universo da personagem anônima de *A Casa Dos Budas Ditosos*. Uma mulher livre em todos os sentidos, sem prisões, sem amarras. Em alguns momentos apresenta uma linguagem contestadora, agressiva, expondo um pensamento revolucionário. Condensa fatos relacionados à sociedade brasileira, à cultura, política e religião, e faz isso de forma polêmica, aproximando tudo ao seu mundo particular.

Pode parecer mentira, mais eu acredito muito em Deus, foi Ele quem fez tudo, louvado seja Deus. Existe maior sádico, no melhor dos sentidos, do que Deus? Não precisa ler Sartre, que já foi moda das modas, basta participar de um papo de botequim filosófico. Deus, Deus, Deus, eu acredito muito em Deus, acredito na Providência Divina, acredito mesmo. Preguiça de explicar a quem é preso a paradigmas hebraicos ou conciliares. Simpaticíssimos, os meus Budas ditosos, impossível deixar de gostar deles. (RIBEIRO, 1999, p. 87)

Ao observarmos as afirmações e questionamentos da personagem, nesta passagem do texto, percebemos uma forte carga de ironia, segundo ela, Deus é o maior dos sádicos. Completa ainda, dizendo que é sádico no bom sentido, como se o termo atraísse algum sentido diferente do que ele alude. Até aqui, vimos que tal termo não representa a literatura de Sade, apenas se relaciona a um estilo ou atividade sexual que envolve ações violentas, recorrente em seus escritos de forma temática. Assim, a união entre sexo e violência gerou o que o senso comum conhece por *sadismo*, termo que se banalizou e é usado até hoje quando nos referimos aos escritos do Marquês. Por outro lado, a ironia também evoca o jeito rebelde como Sade criticava a igreja, com muita ousadia, de forma livre e direta.

Diante disso, tanto a personagem de Ubaldo quanto o Marquês levaram até às últimas consequências o sentimento de liberdade, tomados pela paixão por escrever, no intuito de mostrar, por meio da palavra literária, sentimentos profundos, que são exteriorizados a partir da linguagem transgressora. Esta renasce em diferentes lugares, percorrendo por outros caminhos, mas não perde a sua essência, a sua interioridade frente ao vazio das palavras dadas ao infinito.

Em razão dessas circunstâncias, Foucault em *A linguagem ao infinito* (2009), afirma que tudo já foi dito anteriormente, o que vemos em alguns romances são frases, pensamentos repetidos em épocas distintas, mas não podemos ignorar o fato de que existe uma voz que traduz todos os conceitos já observados de uma forma bem particular. Isso nos leva a crer que, o narrador tem um papel decisivo na construção da linguagem, pois é ele quem condensa todos os elementos ditos ou não ditos, ao seu modo, de acordo com a densidade dos seres, conforme sua literariedade.

Nesse sentido, podemos observar que assim como Sade, as críticas feitas pela personagem do romance sobre a Igreja Católica correspondem a fatos ligados à sua realidade, voltados para sua educação e formação religiosa. Suas reflexões parecem aludir o pensamento de Sade quando este faz críticas à igreja em *Justine* e no livro *Em duas palavras o que eu sou*. Todavia, devemos lembrar que, entre os escritos de Sade e o momento presente da personagem que narra os fatos citados, já se passaram quase dois séculos, fato que nos conduz a observarmos os relatos com certo cuidado.

Os católicos são politeístas. Desculpe, se você é católico. Aliás, naturalmente que eu também fui criada como católica, tinha aulas de catecismo, fiz primeira comunhão vestida de organdi branco, só falava o estritamente necessário na sexta-feira santa, só comíamos peixe toda quinta-feira e assim por diante. Mais ainda, fui criada para considerar os protestantes gentinha e ficava com raiva de Lutero, que me parecia a feição do demônio, nos livros de História Geral. Levei um certo tempo para me livrar dessa estupidez, veja você; hoje, tenho até bastante afinidade com os protestantes, exceto os calvinistas e, óbvio, esse pentecostalismo histórico e de baixa extração que ora nos assola. O magistério da Igreja me enerva. Prefiro eu mesma ler a Bíblia e pensar do que leio o que me parece certo pensar, quero eu mesma me inteirar das boas novas, sem nenhum padre de voz de tenorino gripado me ensinando incoerências, subestimando minha inteligência e repetindo baboseiras inventadas, semelhantes à desfaçatez de afirmar que no Pentateuco há mandamentos como guardar a castidade, que os homens santos não batizados foram para um tal de limbo e tantas outras criações conciliares, já li a Bíblia de cabo a rabo e nunca vi nada disso nela. (RIBEIRO, 1999, pp. 14/15)

Na época de Sade, a única igreja dominante e que exercia grande poder e influência era a Antiga Igreja Católica. Esta dominava o povo com ameaças, com pena de morte, levando os fieis a obedecerem sob o julgo de não cometerem heresia, para não serem submetidos à violentas penas, ou mesmo, ao poder da *Santa Inquisição*. Já a igreja da qual a personagem de João Ubaldo se refere, é a Igreja Católica da segunda metade do século XX, que tenta convencer somente por questões ideológicas. Esta apresenta uma postura diferente da Igreja criticada por Sade, que era movida por ideologia e violências, pautadas em falsos julgamentos. Sade afirmava que o homem só seria livre quando se desvencilhasse de vez da tutela da santidade.

Dessa forma, Sade explorava em seus contos e romances situações de abuso de poder cometidos por sacerdotes com ironias e certa comicidade, fato que causava o desconforto e a ira daqueles que se sentiam ofendidos com suas críticas. Assim, denúncias sobre irregularidades na igreja, profanação e ateísmo, são temáticas inerentes à sua literatura. As críticas encontradas em suas obras não eram fortuitas, posto que viessem de um homem aprisionado, julgado por pecar contra a castidade e outros crimes de natureza sexual. Sendo assim, não economizou palavras para desferir contra seus carrascos, a ferro e fogo, e por isso, foi considerado perigoso, podia influenciar outros homens a se rebelarem contra a igreja e o governo.

Todo mundo, seja quem for, reconhecerá que nem a filosofia, nem as ciências podem abordar o problema que a aspiração religiosa colocou. Mas todo mundo também reconhecerá que, nas condições em vigor, esta aspiração até aqui não pôde se traduzir a não ser por formas adulteradas. Jamais a humanidade pôde procurar o que a *religião* procura há muito tempo, a não ser num mundo em que sua busca dependia de causas duvidosas, subordinadas, quando não ao movimento dos desejos materiais, a paixões de circunstâncias: ela podia combater esses desejos e essas paixões, podia também servi-las, não podia ser-lhes indiferente. A busca que a religião começou – e que prosseguiu – não deve menos que a da ciência ser libertada das vicissitudes históricas. Não que o homem não tenha inteiramente dependido dessas vicissitudes. Mas isto é válido para o passado. Chega o instante, precário sem dúvida, em que, a sorte ajudando, não devemos mais esperar a decisão dos outros (em forma de dogma) antes de ter a experiência desejada. Até agora, podemos comunicar livremente o resultado dessa experiência. (BATAILLE, 1987, p.31)

Segundo Bataille (1987), durante muitos anos a religião foi sustentada por causas duvidosas, apresentando mudanças com o tempo, conforme suas necessidades. Na época de Sade, o poder exercido pela igreja era tanto, que qualquer crítica feita contra seus dogmas custava uma pena muito dura a quem tenha ousado. Havia uma forte carga ideológica e opressora, sendo os seus sacerdotes, os juízes que estavam acima do bem e do mal, condenando aqueles que não concordavam com seus ideais, como hereges.

Não obstante, com o passar dos anos, outras frentes religiosas surgiram, muitas mudanças ocorreram e aquela igreja que outrora dominava, perdeu todo o seu poder. Com isso, passou por várias reformas, tanto em sua estrutura quanto na concepção ideológica. O que nos faz perceber que as acusações feitas por Sade em seus escritos, não correspondem à Igreja Católica do século XX, portanto, se ditas nesse período, não surtiriam o mesmo efeito, uma vez que esta não possui mais o mesmo rigor que tinha no passado. Mesmo que ainda busque subterfúgios ideológicos para prender os fiéis, a Igreja Católica reformulada desde o século passado aos dias atuais, não representa mais a frente opressora que dominou e matou tantos homens e mulheres no decorrer de sua formação, acusados de cometerem atos de bruxaria e heresia.

A igreja moderna busca uma forma de emancipação da história, e faz isso, aos poucos, à medida que se renova, se distancia do passado obscuro, mesmo que mantendo alguns de seus dogmas do passado, como o celibato. A partir do século XIX, as mudanças no pensamento artístico, científico, social e político corroboraram para uma reformulação na teologia, e a Igreja Católica contemporânea

teve que se distanciar de toda a carga negativa que carregava. No entanto, as reflexões que compõem o discurso da personagem em *A Casa dos Budas Ditosos*, são semelhantes às críticas presentes em *Justine*, uma obra que Sade escreveu quando ainda estava na prisão. Nessa obra, há fortes críticas à igreja da época.

Contextualizado na França do final do século XVIII, o romance *Justine* descreve bem o período das Invasões Napoleônicas. O povo era marginalizado, passava fome e vivia as mazelas de um poder corrupto em meio a diversos conflitos sociais. Assim, duas irmãs são separadas conforme o destino de suas escolhas. Uma prefere a promiscuidade a ter que colher migalhas, a outra escolhe suas próprias convicções, movidas pela fé cristã. Enquanto *Justine*, a irmã mais nova, leva uma vida de clausura e humilhação, *Juliette*, a mais velha, guiada por crimes e luxúrias, tem uma vida glamorosa. Com isso, essa narrativa faz uma série de denúncias à Igreja Católica da época, trazendo à tona crimes sexuais cometidos por clérigos, como os estupros constantes sofridos por *Justine*, que é mantida prisioneira por um padre. Este obriga a pobre mulher a fazer parte de orgias dentro da própria igreja.

De acordo com os estudos foucaultianos sobre a linguagem, as obras literárias podem dialogar umas com as outras por meio da expressão literária, depende da densidade com que os seres são relacionados a partir da escrita dos textos. Em *A linguagem ao infinito* (2009), Foucault nos mostra que os escritos não são peças puramente originais, visto que toda escrita faz ressurgir linguagens, discursos e imagens, que estavam escondidas nas profundezas do subconsciente de quem as fez submergir. São elementos trazidos de outras épocas e reconstruídos com moldes novos, sendo utilizados de uma forma bem particular. Conforme cada ser escrevente e postas à prova, para criar laços afetivos na consciência de quem as toma para si. E, porquanto o leitor se deleita nas linhas traçadas pelo viés literário, a linguagem faz suscitar símbolos e ideias, aparentemente novas, reflexos de outras viagens, outras leituras.

Em virtude dessa discussão, todas as linguagens se repetem infinitamente, e podemos encontrar essas linguagens concebidas, imaginadas, tudo se repete, até o que não parece ter sentido algum já foi imaginado, pensado, pronunciado. No entanto, existe uma linguagem soberana recobrando todas, a de quem as narra e na verdade as faz nascer. Foucault afirmar isso, recorrendo ao texto de Borges *A Biblioteca de Babel*, que traz a seguinte passagem:

Linguagem ela própria encostada na morte, já que é no momento de oscilar no poço do Hexágono infinito que o mais lúcido (o último, por consequência) dos bibliotecários revela que mesmo o infinito da linguagem se multiplica ao infinito, repetindo-se sem fim nas figuras desdobradas do Mesmo.” (apud, FOUCAULT, 2009, p. 58).

As críticas à igreja, expressas pela personagem de *A Casa dos Budas Ditosos*, fazem ressurgir a ideia de transgressão da linguagem, pois evoca passagens do livro *Justine* que apresentam deleites sexuais em ambientes sagrados. Assim, temos duas obras que dialogam em linguagem, temática e construções simbólicas, tendo em vista que suas personagens são alegóricas e apresentam características semelhantes. Tanto uma como a outra, são mostradas como vítimas ou algozes de suas escolhas, são movidas por suas próprias convicções, religiosas e pagãs. Mesmo as críticas à igreja, situadas em períodos diferentes, são substanciadas na linguagem de ambas. E, por mais que a crítica presente em *A Casa Dos Budas Ditosos* esteja ligada a fatos recorrentes em tempos modernos, o tom irônico com que se aplicam as palavras faz ressurgir o discurso audacioso de Sade.

Não existe São Gonçalo, mas já vi procissão dele com padre e tudo, e as mulheres cantando obscenidades baixinho, é um santo deflorador e consolador para as solitárias. No arraial junto à fazenda da ilha, segundo até meu avô contava, havia uma imagem de São Gonçalo com um falo de madeira descomunal, maior que o próprio corpo dele. O corpo era de barro, mas o falo era de madeira de lei e fixado pela base num eixo, de madeira que, quando se puxava uma cordinha por trás, ele subia e ficava ali em riste. Eu nunca vi, mas as negras velhas da fazenda garantiam que antigamente, todo ano, faziam uma procissão com essa imagem de São Gonçalo e as mulheres disputavam quem ia repintar o falo, era sucesso garantido no mundo das artes, para não falar que a felizarda ficaria muito bem assistida nos seguintes 364 dias. (RIBEIRO, 1999, p. 17)

Um costume comumente católico, uma expressão cultural, que é a celebração feita em várias partes do Brasil para homenagear santos católicos, aparece aqui descrita como um culto profano. Dessa forma, a narradora cita algumas atitudes profanadas por fieis durante um cortejo a um santo católico. O tom irônico com que descreve as atitudes das mulheres evoca o desejo animalesco por sexo, com volúpia, de forma inconsciente, sem limites. As críticas sobre o culto a São Gonçalo são bem maliciosas, e põem à prova a moral e os costumes cristãos.

Primeiro, denuncia que nunca existiu São Gonçalo, para depois associar esta imagem ao erotismo. Com esse fim, subverte os valores católicos, descrevendo a procissão com certa comicidade, quando afirma que as mulheres seguiam o ritual dizendo obscenidades e desejando um ano inteiro de atividade sexual.

A narradora não legitima os fatos relacionados ao culto com o santo católico. Ainda que o fizesse, seria uma afronta aos costumes locais. Todavia, faz ressurgir outras vozes responsáveis por contar sobre as atitudes profanas das mulheres durante a celebração ao santo. As vozes são de personagens que fazem parte de sua infância: o avô e as negras velhas da fazenda. Tais afirmações são polêmicas e vão contra os cânones cristãos, uma vez que a igreja não relaciona seus santos a atitudes libidinosas, ainda que fosse verdade, seria no sentido matrimonial, como se a adoração ao santo pudesse garantir a essas mulheres um bom casamento. Porém, cenas distorcidas, com beatas católicas brigando para pintar o falo de São Gonçalo, são formas de mostrar que o profano também faz parte do plano religioso, e faz isso, ao mesmo tempo em que ironiza as práticas casamenteiras da Igreja.

A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – ela é composta pelo mundo *profano* e pelo mundo *sagrado*, que são suas duas formas complementares. O mundo *profano* é o dos interditos. O mundo do *sagrado* abre – se a transgressões limitadas. É o mundo da festa, o mundo dos soberanos e dos deuses. (BATAILLE, 1987, p. 63)

De acordo com essa forma de pensamento, o sagrado pode designar duas coisas opostas. Ao mesmo tempo em que o sagrado compõe as regras que regem as leis cristãs, ele também pode gerar a ação transgressora, uma vez que o proibido pode ser sedutor. Com isso, o homem pode ser submetido a uma estranha fascinação por aquilo que o limita, e como consequência de um desejo velado pode ocorrer atos de transgressão. Segundo Bataille (1987), “*A festa é por excelência o tempo do sagrado.*”, ou seja, em época de festa, aquilo que costuma ser proibido, pode ser permitido, pois na festa ocorre uma inversão dos valores, e durante os momentos festivos pode ocorrer situações como as citadas pela narradora personagem, atitudes profanas vindas de pessoas religiosas.

A linguagem ubaldiana, apresenta uma relação de semelhança com a de Sade, em seu sentido crítico denunciativo, com o uso de elementos alegóricos. A alegoria aparece muito em Sade, porque ele parte de situações comuns para

mostrar atos pouco comuns ou incomuns ao mundo regido por princípios religiosos. Esse recurso também é usado por Ubaldo nessa obra sobre o pecado da luxúria. Todas as reflexões feitas pela narradora trazem em si uma visão existencial, ela expõe seu pensamento de forma bem particular, assim como o Marquês de Sade, singulariza o pensamento crítico dentro da linguagem de *Justine*. As duas obras podem ser associadas, porquanto existirem verdades secretas e atitudes pecaminosas, e por transmutação dos valores morais e cristãos. Estas obras subvertem os valores relativos a cada época, ao mesmo tempo em que denunciam a hipocrisia disseminada pelas convenções políticas, religiosas e sociais.

A linguagem é exposta em *A Casa Dos Budas Ditosos*, de forma sedutora, erótica, seguindo sua densidade conforme a criação do mundo particular da voz narradora. É ela que situa seu universo através de conceitos que vem de dentro para fora, do eu para o outro, situações que revelam aspectos voltados para sua interioridade. Isso pode ser percebido em seu pensamento sobre o catolicismo. A crítica feita ao culto a santos é reveladora, ela mostra o politeísmo católico a partir da adoração aos santos, no entanto, polemiza as ações quando as relaciona a atitudes não religiosas. A igreja até hoje condena o pecado contra a castidade e jamais faria um culto para mulheres terem vida sexual ativa, porém a alegoria se dá de forma denunciativa, expondo a hipocrisia dos fieis que seguem a risca as determinações dos mandamentos bíblicos durante a missa e as procissões, mas em prática, no dia a dia, cometem os pecados proibidos e condenados pelas escrituras sagradas.

Como acontece em Sade, a violência com que a personagem de Ubaldo faz uso da palavra literária se estende como uma espécie de invólucro. Uma forma de reforçar os anseios de uma mente capaz de tudo para extrair o prazer, em face das mais diversas sensações libidinosas evocadas pelo texto. Com isso, o leitor é convidado a experimentar do êxtase, das provocações sensuais perigosas, que surgem a partir de revelações de coisas secretas. Situações em que a personagem narradora submeteu outras personagens à humilhação por meio de ameaças, para depois aproveitar-se desses momentos de gozos profundos. Em alguns casos que teve em sua vida libertina, diz ter dado amor, mas também violentou a paz do outro para concretizar suas fantasias eróticas.

Aí eu, sem quê nem pra quê, muito de repente, cheguei para esse negrinho, no pátio da quebra de coco de dendê, e disse: “Hoje de tarde esteja na casa-grande velha, na hora em que minha vó estiver dormindo. Sozinho e não diga a ninguém.” Ele estranhou e disse que não podia porque ia ter que catar ouricuri com a mãe e ficou revirando os olhos para cima e levantando os pés como se marchando sem sair do lugar e esfregando as orelhas com uma careta, como se quisesse removê-las da cabeça. “Mentira”, disse eu, “Mentira sua, hoje é domingo. Você vai, ou eu conto a meu avô que você tomou ousadia comigo e ele manda lhe capar, como mandou capar finado Roque, seu tio, você sabe que meu avô mandou capar ele, porque ele ousou com uma rapariga dele.” E ainda dei um tapa forte, estalado mesmo, na cara dele. Ele estremeceu e, se preto pode ficar lívido, ficou lívido. (RIBEIRO, 1999, p. 28)

Os relatos mostram toda uma situação de submissão do empregado da fazenda para com a neta do dono. Diante desse fato, várias situações podem ser elucidadas aqui. O que esperar de alguém que desde a adolescência já era perversa por natureza? A busca desenfreada pelo prazer sem limites, sem preocupar-se com o outro, como se este fosse um brinquedo, um objeto gerador de deleites, satisfação, gozo, faz dessa personagem alguém que não se limita às regras do convívio social.

Submeter o parceiro a situação perigosa ou de humilhação, fazem parte das narrativas de Sade. Isso gera prazer, porque eleva o ego de quem está no comando das ações. Dessa forma, se sente superior, poderosa, pode fazer qualquer coisa com sua vítima, só para ter suas vontades concretizadas. Tanto o obriga a fazer seus desejos, como o ameaça e depois usa de violência ao esbofeteá-lo após dar ordens.

Podemos perceber que, não são só as atitudes aqui que se assemelham a Sade, mas o erotismo presente na própria linguagem do texto, com elementos que geram euforia, as imposições por meio de um discurso persuasivo. Tudo converge para subversão dos valores sociais. A começar pela descrição do cenário que é meio desértico, propiciando a violação da liberdade do outro, pois não há ninguém por perto para impedi-la. Sendo assim, ela impõe sua superioridade frente a aparente ingenuidade do *negrinho*. Em seguida, temos a descrição detalhada de como ele se sente após a ordem dada para encontrá-la na casa grande, parece um animal coagido, que tenta escapar do seu algoz, mas não consegue. A ameaça de ter o órgão sexual arrancado faz com que ele se submeta a obediência e cumpra com o dever de encontrar-se com ela no lugar secreto, onde fica subentendido que algo proibido acontecerá.

O termo *negrinho*, utilizado para referir-se ao funcionário da fazenda é uma alegoria, uma vez que representa toda uma carga de violação aos direitos de um povo que, durante a monarquia, fora escravizado em nosso país. Infelizmente, a sociedade brasileira não libertou aqueles africanos que eram dados como escravo, pois o preconceito perdurou ainda por muito tempo após a tão esperada libertação. Dessa forma, há na voz narradora uma violação ao direito de liberdade, e os fatos narrados representam um período posterior ao de libertação dos escravos. Assim, a senhora o descreve como um animal, um bicho que seria domesticado e usado como objeto sexual em suas perversões.

Então veio o estupro, um inegável estupro. [...] e eu falei, levantando a saia e baixando a calçola: - Chupe aqui. [...] Chupe aqui, disse eu, que não sabia realmente que as pessoas se chupavam, foi o que eu posso descrever como instintivo. Falei com energia e puxei a cabeça dele para baixo pela carapinha e empurrei a cara dele para dentro de minhas pernas, a ponto de ele ter tido dificuldade em respirar. Não me incomodei, deixei que ele tomasse um pouco de ar e depois puxei a cabeça dele de novo e entrei em orgasmo nessa mesma hora e deslizei para o chão. A essa altura, ele já estava gostando e se empenhando e me encostei na parede de pernas abertas e puxei muito a cabeça dele, enquanto, me encaixando na boca dele como quem encaixa uma peça de precisão[...] (RIBEIRO, 1999, pp. 28/29)

Pelo fragmento, podemos perceber que existe um esvaziamento da linguagem. Este pode ser percebido pelas ações, um ato de violência sendo descrito sem pudor, sem amarras, descrito com naturalidade, sem nenhuma preocupação com princípios, nem regras. Assim, a narradora recorre a atitudes semelhantes às de Sade, quando este narra em suas cartas, sobre a compra e aprisionamento de moças em seu castelo. O fato de estar em condição bem superior, faz com que ambos sintam satisfação. Segundo Bataille (1987), há um Sade que antecede a prisão, um ser soberano, que faz questão de mostrar a sua superioridade frente aos outros. Com isso, mantinha suas vítimas em cativeiro e as submetia a humilhação, como forma de mostrar seu domínio. É uma condição que podemos recorrer ao espelho como metáfora, o que fascina o espírito em Sade é o seu próprio ego, fazer do outro um ser inferior, posto a torturas e violências, um atentado contra a liberdade do outro. Do mesmo pensamento se vale a personagem desse romance, quanto menos liberdade o outro tiver, maiores serão seus deleites.

O universo dessa personagem é o reflexo de um mundo burguês, voltado para valores materiais, fruto de uma sociedade consumista, superficial. A partir disso, temos a linguagem transgressora, assim, toda vez que a personagem é desafiada por sua própria consciência, que impõe os interditos, ela impõe suas vontades para além dos limites estabelecidos pela razão. Quanto maior os desafios, maior o desejo em superá-los. Daí, a ideia de circularidade da linguagem defendida por Bataille e Foucault em estudos sobre a linguagem de Sade. Assim, a linguagem literária é resultado dessa ausência de limites, dessa circularidade que depende da densidade com que ocorrem esses seres, o limite e a transgressão. Esses elementos são, sem dúvida, compostos por situações irregulares como as torturas, o desejo carnal constante, a vida materialista, a libertinagem, tudo isso converge para o mundo de Sade.

Com efeito, o que Sade quis fazer entrar na consciência foi exatamente o que revoltava a consciência. O mais revoltante era a seus olhos o meio mais forte para provocar o prazer. Não só ele chegava dessa maneira à revelação mais singular, mas também, desde o princípio, propunha a consciência o que ela não podia suportar. Ele mesmo se limitou a falar de *irregularidade*. As regras que observamos tem comumente em vista a conservação da vida; conseqüentemente a irregularidade leva à destruição. Entretanto, a irregularidade nem sempre tem um sentido tão nefasto. Em princípio, a nudez é uma maneira de ser regular; às vezes ela atua no plano do prazer, sem que leve à destruição real (notemos que a nudez não provoca se ela é *regular*: no gabinete de um médico, num campo de nudismo). A obra de Sade introduz comumente *irregularidades* escandalosas. Ela insiste às vezes no caráter *irregular* do mais simples elemento de atração erótica [...] O mérito essencial de Sade é ter descoberto e mostrado bem que existe no êxtase da volúpia uma função de *irregularidade moral*. [...] Para Sade, é possível ter tanto prazer durante as orgias, matando ou torturando, quanto arruinando uma família, um país, ou simplesmente roubando. (BATAILLE, 1987, p. 184)

Entrar na consciência das pessoas como um prisioneiro de suas vontades. Quanto mais torturas em suas obras, maior era o poder que exercia sobre a mente do outro. Assim, Sade trazia em seus escritos um mundo de irregularidades, que subverte os valores morais, para reafirmar a transgressão. De acordo com Bataille (1987), ninguém antes de Sade compreendeu o mecanismo geral que associa os reflexos da ereção e a ejaculação à *transgressão da lei*. O objetivo dele era chocar a sociedade da época, para poder revolucionar a consciência das pessoas, para provar algo que não foi compreendido no seu tempo.

Não há nada que possa impedir nossas ações, a não ser a nossa própria consciência. Depende de nós mesmos escolher entre os limites e a transgressão, ou seja, o que mais violentamente nos revolta está em nós.

Não obstante, temos em *A Casa Dos Budas Ditosos* uma linguagem erótica exposta sob o viés literário, sendo a personagem um elo entre o real e a ficção, uma vez que seu universo onírico se mistura com rasgos de realidade e sonho, onde esta estabelece algumas relações conflituosas para recriar uma nova forma de ver o outro. Ela explora bem a linguagem, e a utiliza em situações bem perigosas, para sentir todo o prazer de transgredir as regras e os valores sociais. E, da mesma forma que Sade, encontra prazer em torturar o outro. O texto parece provocar certa perplexidade aos olhos do leitor, porém, tal situação nos leva a perceber que a transgressão ocorre apenas na voz da narradora, uma vez que as ideias não são exteriores, elas partem da interioridade do ser.

Nesse sentido, concluímos nossos estudos sobre a linguagem transgressora evocada em vozes presentes em *Justine* e em *A Casa Dos Budas Ditosos*, destacando aqui a importância das irregularidades das ações nessas obras para mostrar que a linguagem é claridade que faz fluir a essência do pensamento diante de situações que causam perplexidade. Assim, ela se faz filosófica em Sade e em Ubaldo, porque choca e transcende. Para Foucault, após dois séculos, não houve uma erotização da linguagem, o que ocorreu é que depois de Sade e da morte de Deus, a sexualidade: “... foi absorvida no universo da linguagem e assim desnaturalizada por ele, colocada por ele no vazio onde ela estabelece sua soberania e onde incessantemente coloca, como Lei, limites que ela transgride.” (FOUCAULT, 2009, p.49). Com isso, a sexualidade sendo vista como problema fundamental marcou uma transição da *filosofia do homem trabalhador* para uma *filosofia do ser falante*. E a linguagem literária passou a mostrar sua densidade a partir da experiência de finitude e do ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As linguagens de Eros em *A Casa Dos Budas Ditosos* foram discutidas, nesse trabalho, a partir da ideia de encantamento entre o leitor e o texto. Assim, em meio a tantos desafios encontramos nessa obra uma linguagem fruidora, uma vez que causa sensações distintas no leitor, que mesmo diante da sinuosidade dos fatos narrados, é atraído pela fruição de suas linhas literárias.

Nesse sentido, pesquisamos sobre a importância das linguagens suscitadas pelo texto em pauta, seguindo uma análise literária em busca de Eros, seus significados e ramificações. Para isso, foram necessárias algumas discussões teóricas e diálogos com outras obras, que nos levou a perceber no discurso da personagem a presença de Eros, não simplesmente como signo linguístico, e sim como termo gerador de significados.

Um de nossos objetivos foi a exploração da linguagem desse romance por meio de algumas características do autor e seu estilo. Dessa forma, no primeiro capítulo contemplamos outras obras de Ubaldo como *Viva o povo brasileiro* e *Sargento Getúlio*, com o intuito de apresentarmos um pouco de sua linguagem e estilo, e assim fizemos para mostrar que materiais simbólicos de outras temporalidades e procedência ressurgem em Ubaldo. Com efeito, não foi diferente em *A Casa Dos Budas Ditosos*, visto que identificamos nessa obra, características do romance moderno com base nos estudos de Anatol Rosenfeld (1996). Assim, percebemos a eliminação do espaço ou da ilusão de eliminação do espaço por conta de uma sucessão temporal. Com isso, houve uma desconstrução da noção temporal e espacial no romance moderno.

Partimos da hipótese de que estávamos diante de uma obra que possuía uma nova tendência estética, uma mistura de subversão e fruição. E quanto mais nos aprofundamos sobre essas suposições, nos deparamos com jogos simbólicos, metáforas, cores e alegorias. Todos esses elementos surgiram em meio a um processo de transformação da personagem narradora. Esta, toma para si a história narrada e nos leva a caminhos desconhecidos, em que não temos mais o conforto de uma superfície rígida. Assim, fomos guiados para um universo de incertezas a partir da ideia de esvaziamento da linguagem. Isso se dá no momento em que com base nos estudos de Barthes (2010), acontece com o leitor uma sensação de perda,

em que não importa elementos históricos, culturais, psicológicos, não importa seus gostos, o que está em jogo é a linguagem, que desconforta e gera fruição.

Em razão desses fatos, vimos no decorrer de nossas especulações que a personagem, aos poucos, passa por um processo de desmaterialização, e se torna uma espécie de centro balizador, nos guiando por vários caminhos que perpassam toda a atmosfera marginal da linguagem para desaguar em superfícies complexas, em meio à densidade de suas revelações. Isso pode ser observado no segundo capítulo, quando discutimos a partir das cores de Eros sobre o prazer despertado pelo texto libertino. Por meio da cor vermelha observamos toda a construção estética do livro da *Luxúria*, a começar pela constituição dos elementos gráficos que fazem parte da cartografia do livro. Depois, fomos guiados por cores de pecado, onde exploramos sobre o incesto, utilizando os estudos de Bataille (1987), e a desmaterialização da personagem por meio de análise comparativa com a obra de arte *A Árvore Vermelha*, de Piet Mondrian, por meio dos estudos de Aguinaldo José Gonçalves (1984). Para provar a proximidade dessa obra de arte com o livro de Ubaldo foi necessário que observássemos a ideia presente em Borges (1999), quando em seu texto *A Biblioteca de Babel*, defende que existem infinitas combinações de palavras que são lançadas ao vento e podem se repetir de forma desordenada. Com isso, estabelecemos uma relação de sentidos, por meio de um viés literário, e afirmamos que a nossa personagem se desintegra e se reconstitui em forma linguagem, assim como é a figura desordenada e conflituosa da pintura de Piet Mondrian.

Encontramos em nossos estudos sobre *A Casa Dos Budas Ditosos*, várias linguagens que se formam a partir do discurso de uma senhora idosa. Essas linguagens convergem para o mesmo fim, que é a transgressão. Diante disso, no terceiro capítulo buscamos nos estudos de Bataille (1987) e Foucault (2009), a compreensão de uma linguagem transgressora que surge a partir de Sade. Com isso, encontramos em Ubaldo uma circularidade da linguagem também encontrada em Sade. Tal situação ocorre por conta do esvaziamento da linguagem causado pela aparente ausência de sentidos das coisas. Isso é fruto do desprendimento com que Sade e Ubaldo usam a falta de limites no ímpeto das relações sexuais, que tem como ponto inicial uma transgressão temática, uma vez que os atos libidinosos descritos não seguem nenhum princípio moral. Destarte, o sentimento imediato causado pelos relatos pode suscitar certo horror no leitor, pois as personagens

agem sem nenhuma restrição, o que causa uma sensação de ausência. Assim, elas parecem não se importar com nada, a sensação é de puro esvaziamento e subversão.

Em meio a todas as ações que suscitam o erotismo na linguagem, temos os interditos e a transgressão. Esses dois elementos estão relacionados à densidade da linguagem, visto que há uma circularidade entre eles. Toda vez que há um limite, para ele surge a necessidade de transgredir, e como isso vem sempre a repetição dessa ação, pois sempre se fecham as portas para que sejam abertas novamente. E assim ocorre a linguagem transgressora tanto em Sade como em Ubaldo.

Em suma, ainda existem caminhos sobre a linguagem da obra em análise que não foram percorridos, tendo em vista que priorizamos em nossa investigação aqueles guiados por Eros. Dessa forma, percebemos em cada esfera do texto movimentos de atração e retração, singularmente expostos em meio a um envolvimento do leitor com a trama, por meio de elementos significativos da linguagem, trazendo à tona, um universo mimético relatado de forma subversiva, provocando o estranhamento e a sedução em quem arrisca experimentar de suas linhas imaginárias. Com efeito, nossos estudos comprovaram que o texto de Ubaldo apresenta uma linguagem transgressora, situação que converge para o mundo perigoso e prazeroso da luxúria, sendo esta, uma alegoria que se dissolve conforme a tessitura enigmática de Eros. Diante de tudo isso, podemos dizer que temos nessa obra uma composição densa, consistente, com forte teor discursivo, construída com literariedade.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.

BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 7 ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011.

_____. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichand e Ávaro Lorencine. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *O prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. Ed. Brasiliense, 1988.

BATAILLE, Georges. *As lágrimas de Eros*. Lisboa, 1984.

_____. *A literatura e o mal*. São Paulo: L&PM, 1989.

_____. *O Erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *Teoria da Religião*. São Paulo: Ática, 1993.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Trad. Sergio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BERND, Zilá e UTEZA, Francis. *O caminho do meio: Uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 8 ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8 ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DACANAL, José Hildebrando. *Nova Narrativa épica no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.

FOUCAULT, M. *A Linguagem ao Infinito*. In: M. FOUCAULT, *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2009. p. 47-59.

_____. *As Palavras e as Coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Prefácio à Transgressão*. In: M. FOUCAULT, *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel de Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa – 2 ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre Texto e Imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2006.

HOMERO. *A Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 5 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996. 2v.

JAUSS, Hans Robert. *O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis*. In: *A literatura e o leitor: Textos de Estética da Recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Trad. de: Álvaro Cabral. 6 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

RIBEIRO, João Ubaldo. *A Casa dos Budas Ditosos*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1999.

_____. *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1971.

_____. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto I: Reflexões sobre o romance Moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

SADE, Marquês de. *Os infortúnios da virtude*. Trad. Celso Mauro Paciornik – São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *Em duas palavras o que eu sou – algumas cartas da prisão*. Trad. Helder Moura Pereira. Paris: frenesi, 1970.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada. Ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997.

SILVERMAN, M. *As distintas facetas de João Ubaldo Ribeiro*. In: *Moderna ficção brasileira 2: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 89 a 109.